

Φαμπρ ντ' Ολιβέ

Η Εσωτερική Διάσταση της Μουσικής

ΜΟΥΣΙΚΗ



Ο Φαμπρ ντ' Ολιβέ, (1767-1825) υπήρξε ένας από τους σκαπανείς που έφεραν στη σύγχρονη εποχή τις ξεχασμένες Πυθαγόρειες ιδέες σε επαφή με τον αναζητητή της χαμένης σοφίας. Ανάλωσε όλη του τη ζωή στη μελέτη της εσωτερικής γνώσης, οι ρίζες της οποίας ανάγονται, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, σε μυθικές εποχές.

Στο βιβλίο αυτό οδηγεί τον αναγνώστη στα μυστικά των αρχέγονων θεμελίων της μουσικής, εμβαθύνοντας στις ιδέες πανάρχαιων πολιτισμών και αποκαλύπτοντας πολύτιμες γνώσεις που στερήθηκε για αιώνες ολόκληρους η ανθρωπότητα.



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τίτλος πρωτοτύπου:
MUSIC Explained as Science and Art

Επιμέλεια Εξωφύλλου:
Μιχάλης Αμάραντος

Φωτοστοιχειοθεσία:
ΦΩΤΟΣΕΤ Ε.Π.Ε. — Τηλ.: 80.64.053 - 80.51.880

© Για την Ελληνική μετάφραση
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΥΡΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ
Ιπποκράτους 16, Τηλ.: 36.02.883 - 36.15.223

	Σελ.
Οι απόψεις των αρχαίων για τη μουσική.....	9
Η αληθινή αιτία των ηθικών επιπτώσεων της μουσικής	19
Γιατί παρέμειναν άγνωστες οι αρχές της μουσικής, περιπέτειες αυτής της επιστήμης, προέλευση του σύγχρονου συστήματος	30
Η προέλευση της μουσικής.....	45
Ετυμολογία της λέξης «Μουσική», οι αριθμοί σαν μουσική αρχή	54
Αναφορά στην ιερή μουσική	58
Επισκόπηση της ουράνιας μουσικής	64
Το μουσικό σύστημα των Κινέζων.....	72
Το μουσικό σύστημα των Ελλήνων	80
Το μουσικό σύστημα των Χριστιανών της Ανατολής, ..	91
Ορισμός της Μελωδίας, πώς παράγεται και πώς τροποποιείται.....	96
Συμβουλές σε νέους συνθέτες σχετικά με το μιμητισμό στη μουσική	100
Παράρτημα:	
A. Η Αρμονία στους Έλληνες και στους Ρωμαίους	109
B. Η προέλευση της σημειογραφίας και η σύγχρονη μουσική.....	112
Γ. Η μουσική των Φοινίκων	116
Δ. Η μουσική των Αιγυπτίων	118
Ε. Το σχίσμα της παγκόσμιας αυτοκρατορίας	121

ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Θα εξετάσω τη μουσική γενικότερα, σαν επιστήμη και σαν τέχνη και θα προσπαθήσω να καταλήξω σ' ένα θεωρητικό και πρακτικό σύστημα που να βασίζεται στη Φύση και να συνενώνει τις αρχές εκείνες που ανακάλυψαν οι Αρχαίοι με τη γνώση που απέκτησαν οι Σύγχρονοι.

Η μελέτη αυτή και τα συμπεράσματά της είναι πολύ πιο σημαντικά από όσο μπορεί κανείς να φανταστεί, γιατί η μουσική δεν είναι απλά και μόνο — όπως νομίζουν σήμερα — η τέχνη του συνδυασμού τόνων ή το ταλέντο της αναπαραγωγής τους μ' έναν ευχάριστο για τα αυτιά τρόπο. Αυτή είναι μόνο η πρακτική της πλευρά, από την οποία απορρέουν οι εφήμερες μορφές, λιγότερο ή περισσότερο εντυπωσιακές, ανάλογα με το χρόνο, τον τόπο και τα γούστα των ανθρώπων. Η μουσική, από διανοητική άποψη, όπως την εννοούσαν οι Αρχαίοι, είναι η γνώση της τάξης όλων των πραγμάτων, η επιστήμη των αρμονικών σχέσεων του Σύμπαντος. Βασίζεται σε σταθερές αρχές που τίποτε δεν μπορεί ν' αλλάξει.

Όταν οι σύγχρονοι λόγιοι διαβάζουν σε έργα της Αρχαιότητας τους μεγαλειώδεις επαίνους για τη μουσική και για τα θαύματα που της αποδίδονται, δεν μπορούν καν να τα συλλάβουν. Και μια που δεν είναι σε θέση να διακρίνουν τίποτε, είτε στη μελέτη είτε στην πρακτική μιας τέχνης, η οποία τους φαίνεται επιδερμική, για να αιτιολογήσουν αυτούς τους επαίνους ή να επιβεβαιώσουν αυτά τα θαύματα, θεωρούν τους συγγραφείς σαν οραματιστές ή τους κατηγορούν για απάτη χωρίς να

σκεφτούν ότι οι συγγραφείς αυτοί, τους οποίους αποτολμούν να προσβάλλουν, υπήρξαν οι πλέον ορθόφρονες, σοφοί και ενάρετοι άνθρωποι της εποχής τους. Οι ίδιοι οι μουσικοί, ενοχλημένοι από την αδυναμία τους να εξηγήσουν με βάση τα δεδομένα της σύγχρονης μουσικής, τα εκπληκτικά αποτελέσματα που αποδίδονται στην αρχαία μουσική, προτιμούν να τα κατηγορούν, προσβάλλοντας άλλοτε την ίδια τη μουσική, άλλοτε τους στίχους που τη συνόδευαν και άλλοτε αποδίδοντας στους αρχαίους λαούς το χαρακτηρισμό του θαρβάρου. Ο Μπυρέτ*, ο λιγότερο δικαιολογημένος απ' όλους — γιατί οι γνώσεις του θα 'πρεπε να τον είχαν κάνει περισσότερο δίκαιο — ισχυρίζεται ότι τα θαύματα που λέγονται για την ελληνική μουσική δεν αποδεικνύουν σε καμιά περίπτωση την υπεροχή της και ότι ο Ορφέας, ο Δημόδοκος, ο Φήμιος και ο Τέρπανδρος δεν κατάφεραν τίποτε περισσότερο από ό,τι κι ο χειρότερος βιολιστής του χωριού της εποχής μας θα μπορούσε να πετύχει.

Ο συγγραφέας αυτός, που πιστεύει ότι μπορεί κανείς να συγκρίνει τους Έλληνες με τις θαρβαρικές ορδές των κατοίκων της Αμερικής, ξεχνά αναμφίβολα ότι από όλους τους ανθρώπους που εμφανίστηκαν πάνω στη γη, οι Έλληνες ήταν οι πιο ευαίσθητοι στην ομορφιά των τεχνών και οι πιο αξεπέραστοι στον πολιτισμό τους. Δεν σκέφτεται ότι λίγο μετά την εποχή που τοποθετείται ο Ορφέας, έζησαν ο Ησίοδος και ο Όμηρος, οι πιο βαθυστόχαστοι ποιητές, ο Λυκούργος και ο Ζέλευκος, οι πιο αυστηροί νομοθέτες. Προτιμά να μην μνημονεύσει ότι ο Τυρταίος και ο Τέρπανδρος ήταν σχεδόν σύγχρονοι της Σαπφούς και του Αισώπου, του Σόλωνα και του

* Π. Ζ. Μπυρέτ, εκδότης μιας εξαιρετικής μετάφρασης στα γαλλικά του έργου «Διάλογοι επί της Μουσικής» του Πλούταρχου και δεκαεσσάρων μονογραφιών που τιτλοφορήθηκαν «la musique et la dance des anciens».

Πινδάρου. Δεν ξέρω πώς θα μπορούσε να διαστρέψει τόσο πολύ τα πράγματα αν είχε καθήσει να σκεφτεί έστω και για μια στιγμή, ούτε πώς θα μπορούσε να μας αποδείξει ότι ποιητές σαν τον Όμηρο και τη Σαπφώ, νομοθέτες σαν το Λυκούργο και το Σόλωνα, γλύπτες σαν το Φειδία, θα ήταν δυνατόν να περάσουν σε έκσταση ακούγοντας τη μουσική ενός δικού μας τραγουδιστή. Γιατί εμείς, που έχουμε μια τόσο τέλεια κατά τη γνώμη του μουσική, τόσο υπέροχες όπερες, απέχουμε πολύ από το να λέμε ότι διαθέτουμε οτιδήποτε που να μπορεί να συγκριθεί με την Ιλιάδα, την Οδύσσεια, τον Πύθιο Απόλλωνα και την Αφροδίτη, παρά το ότι οι ποιητές και οι γλύπτες μας αντιγράφουν και ξαναντιγράφουν τα αξιοθαύμαστα αυτά μοντέλα. Ο έσοχος αλλά πολύ επιπόλαιος συγγραφέας του «Ανάχαρσις»* θα πρέπει να είχε κλειστά τα μάτια του για να υιοθετήσει χωρίς την παραμικρή κριτική την άποψη του Μπυρέτ. Φαίνεται ότι μάλλον τον προτίμησε από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Πλούταρχο και τον Πολύβιο. Έστω όμως κι έτσι θα έπρεπε να αναφέρεται στα θαύματα που μνημονεύουν αυτοί οι φιλόσοφοι, πράγμα που στάθηκε τόσο δύσκολο γι' αυτόν ώστε αποφάσισε να αρνηθεί την ύπαρξή τους.

Αξίζει πάντως τον κόπο να συζητηθούν οι απόψεις αυτές. Ο ιστορικός Πολύβιος, του οποίου η ακρίβεια είναι γνωστή, αναφέρει ότι απ' όλους τους κατοίκους της Αρκαδίας, οι Κυνεθείς που δεν γνώριζαν καθόλου από μουσική, χαρακτηρίζονταν σαν οι πλέον θάρβαροι και αποδίδει τη θηριωδία τους σ' αυτό ακριβώς το γεγονός. Καταφέρεται με ιδιαίτερη οξύτητα εναντίον ενός εφόρου ο οποίος είχε τολμήσει να πει πως η μουσική

* Εννοεί τον Αθβά Ζ. Μπαρτελεμού.

πλάνευε και ξεστράτιζε τον άνθρωπο σαν κάτι το μαγικό. Σαν αντίθετο ακριβώς παράδειγμα μνημόνευε άλλους Αρκάδες οι οποίοι ασχολούνταν με τη μουσική και οι οποίοι ήταν γνωστοί για τις ευγενικές τους συνήθειες και για το σεβασμό τους προς τα θεία. Περιγράφει με μεγάλη γραφικότητα τις διάφορες γιορτές στις οποίες οι νεαροί Αρκάδες συνήθιζαν, από την παιδική τους ακόμη ηλικία, να τραγουδούν θρησκευτικούς ύμνους προς τιμή των θεών και των ηρώων τους και προσθέτει: «Αναφέρω αυτά τα πράγματα για να πείσω τους Κυνεθείς να στραφούν στη μουσική, αν οι ουρανοί τους δώσουν ποτέ την έμπνευση να ασχοληθούν με τις τέχνες που εξανθρωπίζουν τα πλάσματα, γιατί αυτός είναι ο μόνος τρόπος που τους έμεινε για να απαλλαγούν από την αρχαία βαρβαρότητά τους». Ο Πολύβιος λοιπόν αποδίδει στη μουσική τη δύναμη της διαμόρφωσης του χαρακτήρα. Πολύ παλιότερα, ο Πλάτων είχε αναγνωρίσει σ' αυτή την τέχνη μια ακατανίκητη επιρροή που μπορεί να ασκήσει στη μορφή της διακυβέρνησης και δεν είχε μάλιστα διστάσει να πει ότι δεν θα μπορούσε κανείς να επιφέρει κάποια αλλαγή στη μουσική χωρίς κάποια αντίστοιχη αλλαγή στους θεσμούς της Πολιτείας. Η ιδέα αυτή, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ανήκε στο Δάμωνα, ο οποίος είχε διδάξει μαθήματα αρμονίας στο Σωκράτη. Ο ίδιος ο Πλάτωνας, που διδάχτηκε αρμονία απ' το Σωκράτη, ανέπτυξε αυτόν τον τομέα ακόμη περισσότερο ύστερα από τις δικές του μελέτες και διαλογισμούς. Στα έργα του δεν χάνει ευκαιρία να μιλά για τη μουσική και να αποκαλύπτει τις επιδράσεις της. Μας διαβεβαιώνει, στην αρχή του βιβλίου του περί Νόμων, πως στη μουσική εμπεριέχεται κάθε τομέας γνώσης. «Ο μόνος έξοχος μουσικός», λέει σε κάποιο σημείο, «είναι ο καλός άνθρωπος, γιατί εκδηλώνει μια τέλεια αρμονία, όχι με τη λύρα ή με κάποιο άλλο όργανο, αλλά με το σύνολο της ζωής

του». Ο φιλόσοφος αυτός αποφεύγει με επιμέλεια να αναφερθεί στο τι είχαν αρχίσει να κάνουν οι αγροίκοι στην εποχή του. Αντίθετα, υπογραμμίζοντας ότι η μουσική επιδρά κατά έναν τέλειο τρόπο στην ψυχή, μας διαβεβαιώνει ότι δεν υπάρχει τίποτε άλλο καλύτερο από τον ορθολογισμό και την αλήθεια. Σύμφωνα με τις απόψεις του, η ομορφιά της μουσικής έγκειται στην ομορφιά της αρετής που εμπνέει. Πιστεύει ότι μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τις τάσεις των ανθρώπων από το είδος της μουσικής που προτιμούν ή που θαυμάζουν και εύχεται να μπορούσε κανείς να διαμορφώνει αυτό το γούστο των ανθρώπων από πολύ νωρίς εισαγάγοντας ένα κατάλληλο εκπαιδευτικό σύστημα. «Μια ευνομούμενη Πολιτεία», λέει, «δεν εγκαταλείπει τη βάση της μουσικής παιδείας στα καπρίτσια των ποιητών και των μουσικών αλλά τη φροντίζει όπως κάνουν στην Αίγυπτο, όπου οι νέοι εθίζονται ν' ακολουθούν αυτό που είναι το τελειότερο, τόσο όσον αφορά τη μελωδία όσο το ρυθμό και τη φόρμα».

Το μουσικό σύστημα, που είχε κατά νου ο Πλάτωνας σ' αυτή την παράγραφο, αναπτύχθηκε στην Αίγυπτο. Στην Ελλάδα μεταφέρθηκε, ως προς το πρακτικό του σκέλος, από τον Ορφέα και αργότερα αναπτύχθηκε από τον Πυθαγόρα, ο οποίος επεξηγεί αρκετά ανοιχτά το θεωρητικό του μέρος, συγκαλύπτοντας μόνο τις θεμελιακές αρχές της επιστήμης, τη γνώση των οποίων κρατούσε για τους μούσικους σύμφωνα με τον όρκο που είχε δώσει στα ιερά. Αυτό γιατί οι Αιγύπτιοι ιερείς δεν αποκάλυπταν τις αρχές της επιστήμης ανεξέλεγκτα, παρά μόνο ύστερα από φοβερές δοκιμασίες και όρκους, σύμφωνα με τους οποίους δεν έπρεπε να τις αποκαλύπτουν παρά μόνο σε άτομα που ήταν άξια να τις κατέχουν. Σ' αυτό οφείλεται η μακρά σιωπή του Πυθαγόρα προς τους μαθητές του και η προέλευση του πέπλου μυστηρίου

που υποχρέωνε να χρησιμοποιούν στις διδασκαλίες τους.

Το μουσικό λοιπόν σύστημα που γνωρίζουμε σήμερα και το οποίο έφτασε σε μας από τους Έλληνες μέσω των Ρωμαίων, είναι ως προς τις βασικές του αρχές το ίδιο με κείνο των αρχαίων Αιγυπτίων. Έχει αλλάξει μόνο ως προς τις πρακτικές του μορφές οι οποίες το παραμορφώνουν και που εύκολα μπορούν να απομακρυνθούν, όπως προτίθεται να προτείνω. Είναι το ίδιο σύστημα που ο Τίμαιος από τη Λοκρίδα θεωρούσε ότι είχαν εμπνεύσει οι θεοί για την τελειοποίηση της ψυχής. Σ' αυτό διέκρινε την ουράνια μουσική, η οποία κατευθυνόμενη από το φιλόσοφο μπορεί να πείσει και να ωθήσει το αισθησιακό μέρος της ψυχής να υπακούσει στο διανοητικό, να γλυκάνει την οξυθυμία της, να ελέγξει τις λάγνες τάσεις της και να την υποτάξει στην ορθοφροσύνη.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, οι Αιγύπτιοι ιερείς καταχρούσαν σε διαγράμματα τη μελωδία και την αρμονία και στη συνέχεια τα σκάλιζαν σε πινακίδες που παρουσιάζονταν στο κοινό μέσα στους ναούς. Δεν επιτρεπόταν σε κανένα να αλλάξει έστω και το παραμικρό σ' αυτά τα μοντέλα. Έτσι, μπορούσε κανείς, μαζί με τα άλλα έργα τέχνης που υπήρχαν εδώ και δέκα χιλιάδες χρόνια, να ακούει μουσική εκείνων των εποχών. Ο Πλάτων, αναφερόμενος σε τέτοια βάθη χρόνου και υποπτευόμενος ότι θα μπορούσαν να κινήσουν αμφιβολίες, επαναλαμβάνει: «Όταν λέω δέκα χιλιάδες χρόνια, δεν είναι ένα σχήμα λόγου, αλλά εννοώ πράγματι δέκα χιλιάδες χρόνια. Πρέπει λοιπόν να θεωρεί κανείς μια τέτοια θεσμοθέτηση σαν ένα αριστούργημα της νομοθεσίας και της πολιτικής».

Η αρχαιότητα αυτού του μουσικού συστήματος επιτρέπει σε κάποιον να συμπερασματολογήσει για την παγκοσμιότητά του. Μπορεί κανείς να το συναντήσει, με

ποικίλες διαφοροποιήσεις σε όλα τα μέρη της γης που κατοικούνται ή που κατοικήθηκαν από πολιτισμένα έθνη — η Αραβία, η Περσία, η Ινδία και η Κίνα δεν εξαιρούνται του κανόνα. Οι Άραβες, όπως οι ίδιοι παραδέχονται, οφείλουν τη μουσική τους στους Πέρσες, οι δε Πέρσες στους Ινδούς — παρά το ότι δυσκολεύονται να το παραδεχτούν, έστω κι αν αυτό αποδεικνύεται. Όλοι αυτοί αποδίδουν μεγάλη σημασία στη μουσική τους, το σύστημα της οποίας είναι όμοιο μ' εκείνο των Αιγυπτίων και των Ελλήνων και δεν διαφέρει από το δικό μας παρά σε ορισμένα σημεία των εξωτερικών του μορφών. Όσο για την Κινεζική μουσική, είναι βασικά όμοια με των Αιγυπτίων, όπως πολύ σωστά έχει παρατηρήσει ο Αθβάς Ρουσιέ και συνεπώς όμοια με τη μουσική των Ελλήνων, παρά τις φυσιογνωμικές διαφορές που διακρίνονται αρχικά. Θα προσπαθήσω να εξηγήσω αυτή τη δυσκολία αργότερα, αιτιολογώντας το πώς ήταν δυνατόν να έχουν οι Αιγύπτιοι και οι Κινέζοι το ίδιο μουσικό σύστημα χωρίς να το έχουν ανταλλάξει μεταξύ τους, αλλά έχοντάς το πάρει από κάποια κοινή πηγή.

Σ' αυτό το κεφάλαιο, για να μην απομακρυνθώ από το αρχικό μου πλάνο, θα περιοριστώ στο ν' αποδείξω ότι οι Κινέζοι είχαν από τα βάθη του χρόνου τις ίδιες ιδέες με τους Έλληνες όσον αφορά τις ηθικές δυνάμεις της μουσικής.

Ο διάσημος Κουνγκ Φου-τζου, τον οποίο οι πρώτοι μας ιεραπόστολοι, που εκλατίνιζαν από το ζήλο που τους διακατείχε τα πάντα, ονόμασαν Κομφούκιο, ο Σωκράτης της Κίνας, αφού εμβάθυνε στη μουσική όπως κι ο σοφός Αθηναίος, αναγνώρισε σ' αυτή την επιστήμη τον πλέον σίγουρο και ευχάριστο τρόπο αναμόρφωσης των δημοσίων ηθών αλλά και της πλήρους ανανέωσής τους.

Πίστευε, όπως και ο Πλάτωνας έλεγε κάμποσους αιώνες αργότερα, ότι η μουσική θα έπρεπε να θεωρείται

σαν ένα από τα πρωταρχικά στοιχεία της μόρφωσης και ότι η απώλεια ή η διαφθορά της αποτελούσε το πιο βέβαιο σημάδι της παρακμής των αυτοκρατοριών. Ο Κουνγκ Φου-τζου ήταν σύγχρονος του Πυθαγόρα και του δεύτερου Ζωροάστρη. Χωρίς να τους γνωρίζει ή έστω να έχει ακούσει γι' αυτούς, διδασκε τις ίδιες ιδέες. Βαθυστόχαστος στην ηθική όσο κι ο νομοθέτης των Περσών, είχε διεισδύσει τόσο βαθιά όσο κι ο Πυθαγόρας στις αρχές των επιστημών.

Γνώριζε το μουσικό σύστημα της χώρας του και φαίνεται μάλιστα ότι ήταν πολύ ικανός και στην πρακτική της μουσικής. Διαβάζει κανείς στο «Λουν Γιου» (Χρονικά) ότι κάποια μέρα που ο φιλόσοφος αυτός έπαιζε το όργανο «τσινγκ», τον άκουσε ένας χωρικός που έτυχε να προσπερνά και σταμάτησε να τον απολαύσει. Συγκινήθηκε τόσο από την αρμονία των ήχων ώστε φώναξε, «Ω! Πόσο σπουδαία πράγματα πρέπει να κατέχουν την ψυχή αυτού που παίζει!»

Ο Κουνγκ Φου-τζου έμαθε να σέβεται τη μουσική από τα ιερά βιβλία του έθνους του. Τα βιβλία αυτά επαινούν σε κάθε περίπτωση την επιστήμη της μουσικής και μιλούν για τα θαύματά της.

Σύμφωνα με το Λι Τσι, αποτελεί την έκφραση και την εικόνα της ένωσης της Γης με τον Ουρανό, οι αρχές της είναι αναλλοίωτες, καθορίζει την κατάσταση των πάντων, δρα άμεσα στην ψυχή και φέρνει τον άνθρωπο σε επαφή με τα ουράνια πνεύματα. Βασικός της στόχος είναι η ρύθμιση των παθών. Η μουσική είναι που διδάσκει τα αμοιβαία καθήκοντα γονέων και παιδιών, αρχόντων και υπηκόων και συζύγων. Ο σοφός βρίσκει σ' αυτή μια ανεξάντλητη πηγή καθοδήγησης, ευχαρίστησης και αμετάβλητων κανόνων συμπεριφοράς. Το «Σου Τσινγκ», ένα βιβλίο τελετουργικών διαδικασιών της πρώτης βαθμίδας, αναφέρει ότι ο αυτοκράτορας Σουν, όταν διόριζε κά-

ποιον αξιωματούχο να προΐσταται αυτής της επιστήμης, του έλεγε: «Σε επιφορτίζω να προΐστασαι της μουσικής. Δίδαξε την στους γιους του υψηλότατου, ώστε να μάθουν να ενώνουν τη δικαιοσύνη με τον οίκτο, την αθρότητα με τη σοβαρότητα, τη γενναιότητα με το θάρρος, τη σεμνότητα με την ευχαρίστηση των μάταιων απολαύσεων. Οι στίχοι εκφράζουν τα συναισθήματα της ψυχής, το τραγούδι φέρνει στις λέξεις το πάθος, η μουσική φέρνει το ρυθμό, η αρμονία ενώνει όλες τις φωνές και τους τόνους. Συγκινούνται ακόμη και οι λιγότερο ευαίσθητες καρδιές και ο άνθρωπος ενώνεται με το πνεύμα». Ο Κουέι ήταν ο σοφός που επέλεξε ο αυτοκράτορας γι' αυτό το σπουδαίο καθήκον. Γι αυτόν γράφεται στο ίδιο βιβλίο — που γράφτηκε πολύ πριν από δύο χιλιάδες χρόνια από την εποχή της εμφάνισης του Ορφέα — ότι ήξερε πώς να εξημερώνει και τους πιο άγριους ανθρώπους, πώς να προσελκύει τα ζώα και να τα κάνει να νιώθουν ευχάριστα κοντά του. Θα επεκτινόμα-
σαν όμως υπερβολικά αν παρέθετα με λεπτομέρειες όλα τα κείμενα των Κινεζικών βιβλίων που μιλούν για τη μουσική.

Ο Παν Κου, ο πιο γνωστός ιστορικός της Κίνας, μας διαβεβαιώνει ότι ολόκληρο το δόγμα των Τσινγκ εξυπηρετεί στην απόδειξη της αναγκαιότητας αυτής της επιστήμης. Οι ποιητές και οι ρήτορες τη χαρακτηρίζουν σαν ηχώ της σοφίας, ερωμένη και σύζυγο της αρετής, αγγελιαφόρο της βούλησης του Τιεν (ονομασία του Υπέρτατου Όντος), επιστήμη που αποκαλύπτει το άφατο Όν και οδηγεί προς αυτό τους ανθρώπους. Οι συγγραφείς όλων των εποχών αποδίδουν στη μουσική τη δύναμη να κάνει ανώτερα πνεύματα να κατεβαίνουν στη γη, να ξορκίζει τις σκιές των Προγόνων, να εμπνέει στους ανθρώπους την αγάπη για αρετή και να τους κάνει επιμελείς προς τα καθήκοντά τους. «Θέλεις να μάθεις»,

λένε, «αν κυβερνιέται καλά ένα βασίλειο, αν οι κάτοικοί του είναι ηθικοί ή όχι; Δες τι είδους μουσική επικρατεί».

Όταν κανείς σκέφτεται αυτές τις ιδέες που πίστευαν άνδρες σαν τον Πυθαγόρα και τον Κουνγκ Φου-τζου, αφού πρώτα τις μελέτησαν στα ιερά βιβλία των χωρών τους και ύστερα τις μετέδωσαν στους μαθητές τους σε δυο τόσο ξεχωριστές περιοχές της γης, είναι δύσκολο να υποστηρίξει πως η ταύτιση αυτή οφείλεται στην τύχη. Έχω την εντύπωση πως, παρά τα όσα λέει κάποιος Ντελαμπόρντ ο οποίος έγραψε τέσσερις ολόκληρους τόμους για την ανωτερότητα της μουσικής μας, η ανωτερότητα αυτή δεν αποδεικνύεται με κανένα στοιχείο ούτε βέβαια και το ότι οι Αρχαίοι αγνοούσαν παντελώς αυτή την τέχνη — όπως ισχυρίζεται. Εκείνο που είναι αλήθεια είναι ότι οι σύγχρονοι εκτελεστές, ανίκανοι να κατανοήσουν κάτι από τα θαύματα των Αρχαίων, μένουν στο χώρο της άρνησης. Η άρνηση όμως δεν είναι απάντηση ούτε και αρκεί να λέει κανείς ότι κάτι δεν είναι αληθινό για να μην είναι και στην πραγματικότητα τέτοιο.

Είμαστε, λένε, πολύ εμβριθείς στη μουσική και η μουσική μας είναι η καλύτερη απ' όλες. Εντούτοις δεν μπορούμε να δούμε σ' αυτή όσα έβλεπαν οι Αρχαίοι στη δική τους μουσική. Επομένως, οι Αρχαίοι δεν είχαν ιδέα από μουσική, ήταν απλά και μόνο ονειροπαρμένοι και άξεστοι. Το θέμα βέβαια είναι αν αποδεικνύονται αυτά.

Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΑΙΤΙΑ ΤΩΝ ΗΘΙΚΩΝ ΕΠΙΠΤΩΣΕΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Χωρίς την παραμικρή προσπάθεια να αμφισβητήσουμε κάτι που είναι τόσο καλά αποδεδειγμένο όσο είναι η ηθική δύναμη που είχε η μουσική στους Αρχαίους, ας προσπαθήσουμε να ανακαλύψουμε τις αιτίες που προκαλούν αυτή τη δύναμη κι ας αφήσουμε κατά μέρος όλες εκείνες τις τάσεις να χαρακτηρίζονται σαν οραματιστές ή απατεώνες εκείνοι που έχουν δει στη φύση των πραγμάτων όσα εμείς δεν μπορούμε να δούμε. Ας προσπαθήσουμε να πείσουμε τον εαυτό μας ότι η νοητική όραση του ανθρώπου έχει τη δυνατότητα να εκτείνεται και να συστέλλεται, όπως ακριβώς η φυσική του όραση, ότι μπορεί να διεισδύει με μεγάλη ή μικρή ακρίβεια και δύναμη στην ουσία των πραγμάτων όπως κάνει στο χώρο και να αντιλαμβάνεται έναν ανάλογο αριθμό σχέσεων. Ας αναγνωρίσουμε πως υπάρχουν σημαντικές διαφορές από άτομο σε άτομο και από τη μια φυλή στην άλλη. Ας παίρνουμε υπόψη μας τους διαφορετικούς χρόνους και χώρους, τις πολιτικές επαναστάσεις και τις ιδιομορφίες της φύσης και ας μην ξεχνάμε ότι μέσα σε μια πυκνή ομίχλη, για παράδειγμα, ο άνθρωπος διακρίνει λιγότερο παρά το ότι διαθέτει μια θαυμάσια όραση. Έτσι η Ευρώπη, βυθισμένη από καιρό σ' ένα πνευματικό μίasma έχει χάσει τη φώτιση που πήρε από την Αφρική και την Ασία. Οι εισβολές των ορδών του βορρά τη σκέπασαν με πυκνές σκιές. Μολονότι οι κάτοικοί της είναι γενικότερα προικισμένοι με ένα μάλλον σταθερό ηθικό υπόβαθρο και κατέχουν ένα περισσό-

τερο διαπεραστικό και δραστήριο πνεύμα έρευνας από ό,τι οι Ασιάτες, δεν κατάφεραν να αποκτήσουν την ίδια διανόηση εξαιτίας του σκοταδιού που τους περιβάλλει.

Οι φυσικές επιστήμες, τις δάδες των οποίων άναψαν οι Ευρωπαίοι, τους υπηρέτησαν καλά και τους καθοδήγησαν στη διάρκεια αυτής της μεγάλης νύχτας, όσο όμως λαμπρό κι αν ήταν το φως τους μόνο την εξωτερική όψη των πραγμάτων τους έδειξε. Είναι αλήθεια πάντως ότι αυτή την εξωτερική όψη τη γνωρίζουν πολύ καλύτερα από ό,τι οι αρχαίοι, χάρη στις φυσικές επιστήμες, τις οποίες μάλιστα ανέβασαν σ' ένα επίπεδο τελειότητας που ποτέ μέχρι τώρα δεν είχαν φτάσει. Μπορεί επίσης κανείς να είναι βέβαιος ότι όταν το φως της διανόησης θα έχει διασκορπίσει τα κατάλοιπα του σκότους, που η προκατάληψη, η άγνοια και η συστηματική περηφάνεια εξακολουθούν να διατηρούν, οι σύγχρονοι Ευρωπαίοι θα διακρίνουν πράγματα που ποτέ δεν θα μπορούσαν να διακρίνουν είτε οι κάτοικοι της αρχαίας Ευρώπης είτε οι Ασιάτες ή Αφρικανοί δάσκαλοί τους.

Περιμένοντας λοιπόν τις ακατανίκητες δυνάμεις του σύμπαντος να φέρουν αυτή την ευτυχισμένη στιγμή και να οδηγήσουν το σύγχρονο άνθρωπο στον κολοφώνα της επιστήμης, ας εξετάσουμε τους δρόμους που διαθήκαν οι αρχαίοι και ας μάθουμε να τους ακολουθούμε ώστε να μπορέσουμε ίσως κάποτε να τους ξεπεράσουμε.

Η μουσική, τις αρχές της οποίας έχω αναλάβει να εξηγήσω, δεν βασίζεται στις εξωτερικές φόρμες. Αν οι φόρμες ήταν το παν σ' αυτή την επιστήμη, σίγουρα δεν θα ασχολιόμουν με το θέμα γιατί δεν θα είχα τα απαιτούμενα προσόντα. Θεωρώντας ότι εξαρτώνται από τη σύνθεση θα ανήκε στο χώρο των μεγάλων συνθετών η περιγραφή τους — στους Περγκολέζι, Γκλούκ, Ντουράντε, Λέο, Σακκίνι, Τιμαρόζα, Χαίντελ, Χάυντν, Μποκερίνι. Θεωρώντας τες ότι συνδέονται απόλυτα με την

εκτέλεση, οι κατάλληλοι άνθρωποι να μιλήσουν γι' αυτές θα ήταν οι διάσημοι βιρτουόζοι: τραγουδιστές σαν τους Μπαλτάζαρ, Φέρρι, Πόζι, Φωστίνι Μπορντόνι ή εκτελεστές όπως οι Ζαρνόβιτς, Μπαλμπάτρ, Γκαθινί, Βιόττι και Ντυπόρ. Οι φόρμες όμως είναι κάτι το παροδικό και σ' αυτό τον τομέα ιδιαίτερα αντέχουν πολύ λιγότερο απ' οπουδήποτε αλλού στις διαφοροποιήσεις που φέρνει ο χρόνος: σπάνια περνά ένας αιώνας χωρίς τρεις ή τέσσερις συνθέτες που χαρακτηρίζονταν σαν αθάνατοι να μην περνούν στο περιθώριο. Ένας ευφυής συνθέτης ή ένας ικανός εκτελεστής, χωρίς να γνωρίζει τις εσώτερες αρχές αυτών των στοιχείων, χωρίς ούτε καν να τις έχει διερευνήσει μπορεί, βασιζόμενος στο ταλέντο του, να δημιουργήσει φόρμες σύμφωνα με τους κανόνες και τα γούστα της εποχής που να ικανοποιούν τις αισθήσεις. Η επιτυχία τους, όσο λαμπρή κι αν είναι, δεν θα διαρκέσει πολύ. Η δόξα τους θα χαθεί και θα φανούν νέες φόρμες, καλοδεχούμενες από τις αισθήσεις. Η ικανοποίηση που έδιναν, — στην οποία οφείλουν το θρίαμβό τους — είναι η αιτία της πτώσης τους: από τη στιγμή που ο κόσμος αρχίζει να τις θαριέται, είναι πια νεκρές.

Ποτέ δεν ασκεί επιρροές η μουσική με τις εξωτερικές της φόρμες, ούτε καν με τα στοιχεία που εξυπηρετούν στη διαμόρφωσή τους, αλλά με τις αρχές που τις δομούν. Όταν κανείς φαντάζεται ότι οι Αρχαίοι πέτυχαν τα θαύματά τους χάρη σε κάποια ιδιαίτερη μελωδία ή αρμονία, κάνουν λάθος. Η μελωδία αυτή και η αρμονία δεν ήταν παρά το φυσικό περίβλημα κάποιας γνωστής πνευματικής αρχής, η παρουσία της οποίας ξύπνησε στην ψυχή μια ανάλογη σκέψη και η οποία απέφερε όχι μόνο την αισθητική απόλαυση που εξαρτάται από τη μορφή, αλλά και την ηθική επίδραση που εξαρτάται από την αρχή. Η ηθική αυτή επίδραση δεν θα ήταν ποτέ δυνατόν να αποτύχει, γιατί η σκέψη που τη γέννησε

συνδεόταν, μέσω της μόρφωσης, με τη μουσική αρχή και ακολουθούσε πάντοτε η ευχαρίστηση, καθότι η μορφή που δόθηκε από κάποιον ιδιοφυή νου ανακάλεσε την αρχή και την ενσωμάτωσε σ' αυτή. Έτσι λοιπόν άκουγε κανείς στην Αίγυπτο με την ίδια ευχαρίστηση τα τραγούδια εκείνα των οποίων οι ρίζες είχαν χαθεί στην ομίχλη του χρόνου. Ο Ηρόδοτος μιλά για κάποιο συγκεκριμένο τραγούδι που ονομαζόταν Λίνος και που από την Αίγυπτο είχε περάσει μέσω της Φοινίκης, Κύπρου και Ιωνίας σ' ολόκληρη την Ελλάδα. Πιστεύεται ότι ήταν το ίδιο με κείνο που οι Λατίνοι ονόμαζαν αργότερα Νοένια. Ο Πλάτωνας, όπως είδαμε, βασιζόταν σε αρχές που υπήρχαν περισσότερο από δέκα χιλιάδες χρόνια πριν.

Ξέρω καλά πως είναι πολύ δύσκολο να κατανοήσει κανείς πράγματα τόσο μακρινά από όσα μας παρουσιάζουν οι εμπειρίες, αλλά ας προσπαθήσουμε για άλλη μια φορά να πιστέψουμε ότι δεν έχουμε φτάσει στο ζενίθ της επιστήμης και ότι η σφαίρα των γνώσεών μας απέχει πολύ απ' το να περικλείει τη σφαίρα της Φύσης.

Ας πάσουμε να στρεφόμαστε εναντίον του εαυτού μας αρνούμενοι συνεχώς την ύπαρξη όσων δεν ξέρουμε. Το εμπόδιο εκείνο που πρέπει κυρίως να φοβάται κανείς στην ατραπό της σοφίας είναι να πιστεύει ότι γνωρίζει κάτι που δεν γνωρίζει. Όποια πάντως κι αν είναι η δυσκολία που προβλέπω ότι θα αντιμετωπίσω παρουσιάζοντας τόσο νεωτεριστικές απόψεις, θα προσπαθήσω να ολοκληρώσω το καθήκον που ανέλαβα και θα ζητήσω από τον αναγνώστη να μου αφιερώσει την αναγκαία προσοχή του.

Μπορεί κανείς να θεωρήσει τη μουσική από πολλές απόψεις: από τους Σύγχρονους είναι απλά και μόνο γνωστή σαν θεωρία και πρακτική ενώ από τους Αρχαίους εθεωρείτο σαν κάτι το πνευματικό ή το ουράνιο. Η πρακτική μουσική ανήκει στο συνθέτη ή στον εκτελεστή

και δεν υπερβαίνει τα όρια της τέχνης. Ο συνθέτης ή ο εκτελεστής χρησιμοποιεί τα μουσικά στοιχεία έτσι όπως τα βρίσκει, χωρίς να τα εξετάζει ή να τα συζητά. Τα χρησιμοποιεί ή τα αναπτύσσει σύμφωνα με τους κανόνες που γνωρίζει και σύμφωνα με τα γούστα των ανθρώπων εκείνων που θέλει να ευχαριστήσει — με μια επιτυχία που είναι βέβαια ανάλογη του ταλέντου του. Η θεωρητική μουσική, πέρα από το συνθέτη και τον εκτελεστή στον οποίο μπορεί πάντως να ανήκει, περιλαμβάνει επίσης το φιλόσοφο, ο οποίος χωρίς ο ίδιος να συνθέτει ή να παίζει κάποιο όργανο, προσπαθεί να εξετάσει μαζί μ' αυτούς και τα στοιχεία που βάζουν στο έργο: το μουσικό σύστημα που χρησιμοποιείται, τον ήχο τη φωνή και τα όργανα που τον διαμορφώνουν. Έτσι, η μουσική γίνεται ένα είδος επιστήμης, η οποία όσο περιορίζεται στη φυσική σφαίρα μπορεί να θεωρηθεί σαν μια επιστήμη δεύτερης διαλογής. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο είναι που, όπως είπα, έχουν οι Σύγχρονοι γενικότερα σταματήσει: δεν έχουν κατανοήσει παρά μόνο ελάχιστα τη θεωρητική μουσική που μελετούσαν με τόση επιμέλεια οι Αρχαίοι και την οποία θεωρούσαν — έχοντας κάθε λόγο γι' αυτό — σαν το μόνο που άξιζε να θεωρείται επιστήμη. Το μέρος αυτό της μουσικής εξυπηρετούσε σαν ένας σύνδεσμος ή πέρασμα ανάμεσα στο φυσικό ή ηθικό και το ουράνιο ή πνευματικό, και θεωρούσε τις αρχές σαν κάτι το ξέχωρο από τις φόρμες και τα στοιχεία. Αλλά επειδή, ακολουθώντας τη δογματική των Αιγυπτίων, δεν αποκαλύπτονταν οι αρχές οποιασδήποτε επιστήμης παρά μόνο στους μυημένους και στη μυστικότητα των ιερατείων, έτσι και οι αρχές στις οποίες βασιζόταν το μουσικό σύστημα των αρχαίων εθνών παρέμειναν κρυφές και δεν εμφανίστηκαν ποτέ στο κοινό παρά κάτω από σύμβολα και πέπλα αλληγορίας.

Η πνευματική και ουράνια μουσική, ήταν η εφαρμογή

των αρχών που δίδονται από τη θεωρητική μουσική όχι πια στη θεωρία ή στην πρακτική αυτής καθαυτής της τέχνης, αλλά στο αιθέριο εκείνο μέρος της επιστήμης που είχε σαν αντικείμενό του το διαλογισμό της Φύσης και τη γνώση των αμετάβλητων νόμων του Σύμπαντος. Φτάνοντας έτσι στο υψηλότερο σημείο τελειότητας, σχημάτιζε ένα είδος αναλογικού δεσμού ανάμεσα στο κατανοητό και στο ακατανόητο, επιτρέποντας μ' αυτό τον τρόπο μια επικοινωνία ανάμεσα στους δυο κόσμους. Ήταν μια πνευματική γλώσσα που εφαρμοζόταν σε μεταφυσικές έννοιες, αποκαλύπτοντας μέσα απ' αυτές τους αρμονικούς νόμους, όπως ακριβώς η άλγεβρα, το επιστημονικό μέρος των μαθηματικών, εφαρμόζεται από μας στις έννοιες της φυσικής και εξυπηρετεί στον υπολογισμό σχέσεων.

Καταλαβαίνω βέβαια ότι δεν είναι εύκολο να κατανοηθούν αυτά στην τωρινή μας κατάσταση φώτισης, αλλά θα επιστρέψω και πάλι αργότερα.

Πρώτα απ' όλα πρέπει να δώσω μια απάντηση στον αναγνώστη που μπαίνει στον πειρασμό να με διακόψει λέγοντας ότι αν, όπως εγώ προτείνω, οι ηθικές επιρροές της μουσικής εξαρτώνται από τη γνώση των αρχών της, οι επιρροές αυτές μπορούσαν να υποβαθμιστούν σημαντικά αφού οι μάζες τις αγνοούσαν. Η αντίρρηση αυτή είναι ευλογοφανής μόνο όσο βασίζεται στις σύγχρονες απόψεις και προβάλλει τα ήθη και τα έθιμά μας στα αρχαία έθνη. Στην εποχή μας, η πλειοψηφία των ανθρώπων έχει αυτοχρισθεί σαν κριτής των καλών τεχνών. Τεχνίτες, εργάτες, μισθοσυντήρητοι, άνθρωποι που στερούνται ευφυίας ή γούστου, γεμίζουν τα θέατρά μας και αποφασίζουν για τη μοίρα της μουσικής. Εδώ και πολύ καιρό μια επανάσταση, καταστροφική για τη φώτιση και για την ανάπτυξη της ευφυίας, έχει δώσει δύναμη στις

μάζες που βλέπουν ποσοτικά και όχι ποιοτικά τη μουσική.

Οι φωνές του κόσμου, τα χειροκροτήματα ή τα μουρμουρητά, έχουν γίνει το μέτρο της ομορφιάς. Δεν υπάρχει βοηθός παντοπώλη, μαθητευόμενος δικηγόρος, αυθάδης μαθητής σχολείου που, ακολουθώντας την άποψη του Μποϊλώ, να μην θεωρεί ότι είναι ειδικός να αποφανθεί για τα δημιουργήματα των ιδιοφυιών και που να μην κρίνει τη μουσική με γνώμονα το πόσο πολύ ικανοποιεί τις διαστρεβλωμένες του αισθήσεις.

Δεν υπάρχει ούτε ένας τραγουδοποιός ή μέλος κάποιας ορχήστρας — έστω και χορευτικής — που βασιζόμενος στην ικανότητα των αυτιών του, να μην θεωρεί τον εαυτό του αλάθητο κριτή όχι μόνο για τις κλίμακες και τους τόνους αλλά ακόμη και για το πλήθος και την ακρίβεια των μεσοδιαστημάτων που υπάρχουν σ' αυτές τις κλίμακες.

Η άκρατη αυτή αναρχία δεν υπήρχε στους αρχαίους χρόνους όταν η μουσική, ισχυρή στην απλότητα και την αμεταβλητότητα των αρχών της, δημιουργούσε τα μεγαλύτερα θαύματα. Η επιστήμη αυτή εθεωρείτο τόσο σημαντική στην Κίνα ώστε η κυβέρνηση είχε η ίδια την αποκλειστική εποπτεία και καθόριζε τους κανόνες της με διατάγματα γενικής ισχύος. Είχε καθιερώσει τη βασική νότα «Κουνγκ» και τις διαστάσεις του αυλού που την παρήγαγε, οι οποίες διαστάσεις σκαλίστηκαν σε δημόσια μνημεία και εξυπηρετούσαν σαν γενικότερη μονάδα μέτρησης. Ο κάθε ιδρυτής δυναστείας φρόντιζε για τη δημιουργία νέας μουσικής, ώστε να δίνεται ένας ανανεωμένος χαρακτήρας στην αυτοκρατορία του. Διαβάζουμε στο βιβλίο Λι Τσι, ότι η μουσική του Αυτοκράτορα Γιάο ήταν γλυκιά κι ευχάριστη, η μουσική του Τσουν εξυμνούσε και ακολουθούσε τα βήματα της αρετής του Γιάο, η μουσική του Χσια ήταν μεγαλειώδης, ευγενική κι

επιβλητική και η μουσική των Σανγκ και Τσου εξέφραζε μια αρρενωπή αρετή και ενέπνεε θάρρος και δράση. Όπως είπαμε, στην Αίγυπτο οι νόμοι της μουσικής σκαλίζονταν στους ναούς. Αρκετούς αιώνες πριν από τον Πλάτωνα, ο Πυθαγόρας, που είχε εμποτισθεί από τα Αιγυπτιακά δόγματα, συνιστούσε στους μαθητές του να απορρίπτουν την κρίση της ακοής τους γιατί εύκολα πέφτει σε σφάλματα. Ήθελε να ρυθμίζονται οι αμετάβλητες αυτές αρχές μόνο από τις ανάλογες αρμονίες των αριθμών.

Σ' αυτές ακριβώς τις ιδέες και στη φροντίδα των νομοθετών να διατηρήσουν την αγνότητα της μουσικής οφείλεται το ότι τα τραγούδια ονομάζονταν *νόμοι*. Ο Πλάτωνας που παραθέτει τα διαφορετικά είδη της μουσικής ταξινομώντας τα σε ύμνους, θρήνους, παιάνες και διθυράμβους, δεν διστάζει να πει ότι η διαφθορά των Αθηναίων χρονολογείται από τότε που εγκατέλειψαν τους αρχαίους μουσικούς νόμους, γιατί ήδη στην εποχή του οι μάζες διεκδικούσαν βίαια το δικαίωμα να κρίνουν τη μουσική, ενώ το θεατρικό κοινό, που μέχρι τότε παρέμενε σιωπηλό, ύψωνε τη φωνή του για ν' αποφασίσει για τις συνθέσεις. Όλα αυτά έκαναν το μεγάλο φιλόσοφο να πει ότι η κυβέρνηση των Αθηνών μεταβαλλόταν από αριστοκρατία σε θεατροκρατία.

Οι ποιητές και οι μουσικοί, — πολύ λίγο εκπαιδευμένοι στο βασικό σκοπό της επιστήμης αυτής, που δεν είναι η ικανοποίηση των ανθρώπινων παθών αλλά η χαλιναγωγήσή τους — είχαν συνεισφέρει σ' αυτή την αταξία θέλοντας να αλλάξουν ορισμένους κανόνες που έρχονταν σε αντίθεση με τις στενοκέφαλες επιθυμίες τους. Σύντομα όμως ήρθε η τιμωρία σ' αυτό το λάθος τους, γιατί όχι μόνο δεν τους απελευθέρωσε, όπως πίστευαν ότι θα γίνει, αλλά τους έκανε σκλάβους στα φτηνά καπρίτσια και γούστα των μαζών. Ο Αριστοτέλης, παρά το ότι ήταν

σχεδόν πάντοτε αντίθετος του Πλάτωνα, δεν τολμά να του εναντιωθεί σ' αυτό το σημείο, γνωρίζοντας πολύ καλά ότι η μουσική, από τη στιγμή που αυτονομείται και στοχεύει στην υποστήριξη των μαζών, έχει πια χάσει τη μεγαλύτερη ομορφιά της. Αυτή όμως η θρασύτητα, που καταδικάστηκε ανοιχτά από φιλοσόφους, σατιρικούς και νομοθέτες ήταν απλά και μόνο μια απόκλιση από τις αρχές. Οι αξιώσεις των ανθρώπων σχετικά με τις καλές τέχνες, — που δεν βασίζονταν, όπως σήμερα, σε αναγνωρισμένα δικαιώματα — ήταν μόνο ένας σφετερισμός που προκλήθηκε τους τελευταίους αιώνες της Ελλάδας από την αδυναμία των καλλιτεχνών. Όταν οι Αθηναίοι προσπαθούσαν να αναγκάσουν τον Ευριπίδη να αλλάξει κάτι από τα έργα του ώστε να ταιριάζουν στα γούστα τους, ο ποιητής εμφανίστηκε στο θέατρο και είπε στο ακροατήριο: «Δεν γράφω τα έργα μου για να διδάχτώ από σας, αλλ' αντίθετα για να διδαχτείτε εσείς από μένα». Αξίζει να αναφέρουμε ότι τη στιγμή ακριβώς που οι Αθηναίοι λησμόνησαν τους αρχαίους μουσικούς νόμους και χειροκροτούσαν τις θηλυπρεπείς τάσεις των Ιώνων, οι οποίοι υποτελείς στον περσικό ζυγό, προσπαθούσαν να βρουν παρηγοριά σε περιορισμένες ελευθερίες, νικήθηκαν (οι Αθηναίοι) στους Αιγός ποταμούς από τους Σπαρτιάτες, των οποίων οι έφοροι — αυστηροί επόπτες των αρχαίων εθίμων — είχαν προστάξει το διάσημο Τιμόθεο να αφαιρέσει τέσσερις χορδές από τη λύρα του, κατηγορώντας τον ότι με τους επικίνδυνους νεωτερισμούς του είχε προσβάλλει το μεγαλείο της μουσικής και είχε επιχειρήσει να διαφθείρει τους νέους της Σπάρτης.

Αυτό το γεγονός είχε αναμφίβολα ο Πλάτωνας στο νου του όταν, όπως είπα, χρονολογούσε τη διαφθορά των Αθηνών από την περίοδο που άρχισε να παρακμάζει η μουσική. Όταν ήταν νικητές στο Μαραθώνα σέβονταν

τους αρχαίους νόμους και, όπως οι άλλοι λαοί της Ελλάδας, πρόσεχαν ιδιαίτερα τη σταθερότητα αυτής της επιστήμης. Δεν επιτρεπόταν σε κανέναν ν' αλλάξει τις αρχές της από τη στιγμή που θεσπίζονταν και, όπως αναφέρει ο Πλάτωνας, τα σφυρίγματα, η οχλαγωγία και τα χειροκροτήματα δεν καθόριζαν τη λειτουργία αυτών των θεσμών.

Ούτε ο ποιητής ούτε ο μουσικός είχαν κάτι να φοβηθούν ή να ελπίζουν. Στο θέατρο υπήρχαν γνώστες εμβριθείς της μουσικής, που άκουγαν μέχρι τέλους σιωπηλοί το έργο και που, κρατώντας ένα κλαδί δάφνης σαν σύμβολο του αξιώματός τους, έβγαζαν την απόφασή τους για τα έργα που συναγωνίζονταν και επόπτευαν την ευρρυθμία και την τάξη. Έτσι οι Αθηναίοι ήξεραν ότι η κρίση δεν ανήκε στον πρώτο τυχόντα αλλά σε άτομα κύρους και σε γνώστες των αρχών της επιστήμης κυρίως δε σε κάποιον που ξεχώριζε απ' όλους για την αρετή και τη σοφία του.

Την εποχή λοιπόν που η μουσική ασκούσε τη μεγαλύτερη δύναμή της στην Ελλάδα, στην Αίγυπτο, στην Κίνα ή οπουδήποτε αλλού, οι μάζες τη δέχονταν με ευγνωμοσύνη από τα χέρια των ηγεμόνων και την αγαπούσαν σαν ένα προϊόν της πατρώας γης και σαν ένα δώρο των θεών τους. Αγνοούσαν τις εποικοδομητικές της αρχές, η γνώση των οποίων περιοριζόταν στο ιερατείο και στους μυημένους, αλλά οι αρχές αυτές επιδρούσαν σ' αυτούς υποσυνείδητα και ενστικτωδώς, όπως επιδρούσαν και οι αρχές της πολιτικής ή της θρησκείας. Σ' όλες τις χώρες του κόσμου οι μάζες ήταν για να αισθάνονται και να δρουν και όχι για να κρίνουν και να γνωρίζουν. Οι ανώτεροι σε κάθε τομέα ήταν εκείνοι που γνώριζαν και έκριναν για λογαριασμό τους και δεν επέτρεπαν το παραμικρό που θα μπορούσε να έχει επιβλαβείς συνέπειες. Οι εύκολα και πρόθυμα καθοδηγούμενες μάζες

δέχονταν τις καλές ή κακές συγκινήσεις, την καθοδήγησή τους προς το καλό ή το κακό. Οι αρχαίοι νομοθέτες που γνώριζαν αυτά τα πράγματα και κατανοούσαν την επίδραση που μπορεί να ασκήσει η μουσική, τη χρησιμοποίησαν με μια αξεπέραστη τέχνη, μια τέχνη γεμάτη σοφία, που σήμερα όμως αγνοείται σε τέτοιο βαθμό ώστε να θεωρείται σαν κάτι που ανήκει στον κόσμο της χίμαιρας. Η τέχνη πάντως αυτή δεν είναι δύσκολο να χρησιμοποιηθεί ξανά αν διέσωζε κανείς τη μουσική από τον αλλόκοτο εξευτελισμό στον οποίο έχει περιπέσει. Θα ερευνήσω σε άλλο σημείο τα μέσα που μας μένουν για να αποκαταστήσουμε ένα μέρος του μεγαλείου της...

ΓΙΑΤΙ ΠΑΡΕΜΕΙΝΑΝ ΑΓΝΩΣΤΕΣ ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

Αν οι σοφοί Αιγύπτιοι και, ακολουθώντας το παράδειγμά τους, εκείνοι που διδάχτηκαν απ' αυτούς, συγκάλυψαν με τόση επιμέλεια τις αρχές των επιστημών και αν τις αποκάλυψαν μόνο σε μυημένους και στα ιερατεία, δεν θα έπρεπε κανείς να σκεφθεί ότι αυτό συνέβη γιατί οι αρχές εκείνες δεν ήταν τόσο σαφείς ή ότι ήταν δύσκολο να κατανοηθούν. Αυτό θα ήταν λάθος. Οι περισσότερες από τις αρχές και ιδιαίτερα εκείνες της μουσικής, ήταν εξαιρετικά απλές. Αυτή όμως ακριβώς η απλότητα ήταν μια επικίνδυνη παγίδα, την οποία οι σώφρονες εκείνοι άνθρωποι προσπαθούσαν ν' αποφύγουν. Γνώριζαν πως τίποτε δεν κερδίζει το σεβασμό του κόσμου παρά μόνο εκείνο που τον εκπλήσσει ή τον φοβίζει, αυτό που είναι πέρα από την κατανόησή του κι από τις δυνάμεις του ή που περιβάλλεται από μυστηριώδες σκοτάδι. Κάτι που εύκολα μεταδίδεται, κάτι που είναι ξεκάθαρο και απλό, κάτι που βλέποντάς το ή αποκτώντας το κανείς για πρώτη φορά πιστεύει ότι το έβλεπε και το κατείχε πάντοτε, υποβαθμίζεται στα μάτια του και παύει να έχει οποιαδήποτε αξία. Πρέπει κανείς να φροντίζει να μην παραδίδεται η αλήθεια στην περιφρόνησή τους.

Είναι εντυπωσιακό πόσες άχρηστες και αρνητικές προσπάθειες έχουν καταβάλλει οι άνθρωποι από τότε

που έσθυσαν τα φώτα και έκλεισαν τα αρχαία ιερά μέχρι να ανακαλύψουν και πάλι τις λησμονημένες αρχές της μουσικής, πόσα αντιτιθέμενα συστήματα παρουσιάστηκαν και κατέρρευσαν. Θα 'πρεπε κανείς να διαβάσει όλα όσα έχουν γραφεί γι' αυτό το θέμα από τον Κασσιόδωρο και το Βοήθιο μέχρι την εποχή μας, προκειμένου να διαμορφώσει μια σαφή ιδέα γι' αυτό το θέμα.

Ο συνेतός Ταρτίνι, αφού μελέτησε αυτά τα έργα μάς βεβαιώνει ότι δεν βρήκε τίποτε για να τον φωτίσει και ότι οι Αρχαίοι συγκάλυψαν εσκεμμένα τις αρχές της μουσικής. «Είναι απόλυτα σίγουρο», λέει, «ότι η έλλειψη της απόλυτης κατανόησης του διατονικού γένους εμπόδιζε ανέκαθεν και θα εμποδίζει τους ειδικούς να πλησιάζουν την πηγή της αρμονίας...».

Εκείνοι που νομίζουν ότι η γνώση αυτή έγκειται απλά και μόνο στη μελέτη της μουσικής κλίμακας, κάνουν λάθος· το λάθος τους όμως είναι ακούσιο γιατί πώς μπορεί κανείς να διεισδύσει στη λογική αυτής της κλίμακας; Είναι αλήθεια πως ο Πυθαγόρας και ο Πλάτωνας μας επέτρεψαν μια αμυδρή εξωτερική ματιά, αποκάλυπτοντας όσα έκριναν πως είναι αναγκαία για την ανάπτυξη της αρμονίας την οποία θεωρούσαν σαν τον αμετάβλητο νόμο του Σύμπαντος· ταυτόχρονα όμως, φρόντισαν με ιδιαίτερο ζήλο να καλύψουν τις εσωτερικές της αρχές και να τις αφήσουν σαν ένα μυστήριο. Μεταγενέστεροι Έλληνες συγγραφείς, όπως ο Δίδυμος, ο Αριστοξένος και ο Πτολεμαίος αρκέστηκαν να ρίξουν κάποιο φως σ' αυτά τα εξωτερικά στοιχεία που είχαν αποκαλύψει οι παλαιότεροι φιλόσοφοι χωρίς όμως καν να προσεγγίσουν τις αρχές που δεν είχαν στη διάθεσή τους.

Ο Ρουσιέ, ο μόνος από τους σύγχρονους συγγραφείς που πλησίασε περισσότερο στις αρχές αυτές, αποδίδει στην καλή του τύχη και μόνο την ανακάλυψή του και λέει

ότι τίποτε απ' όσα έχουν γραφεί στις εποχές μας δεν τον καθοδήγησε. Θα εξηγήσω αργότερα πώς ο πολυμαθής αυτός θεωρητικός δεν τα κατάφερε — από έλλειψη μεθόδου, αλλά και από βιασύνη και προκατάληψη — να δρέψει καρπούς από το έργο του και το γιατί η πολύτιμη πράγματι αρχή που ανακάλυψε παρέμεινε στείρα στα χέρια του. Πρώτα, πρέπει όμως να προλάβω μια δυσκολία που ίσως δημιουργηθεί στο νου του προσεκτικού αναγνώστη, εξηγώντας του το λόγο για τον οποίο από τους τόσους μυημένους που πρέπει να γνώριζαν τις αρχές των επιστημών γενικότερα και της μουσικής ειδικότερα, ούτε ένας δεν μπήκε στον πειρασμό να τις αποκαλύψει.

Οι πρώτοι ιδρυτές των Μυστηρίων, εμποτισμένοι με τις αρχές που έχω εξηγήσει και θέλοντας να μιμηθούν τον Θεό ο οποίος αποκαλύπτεται στις αισθήσεις μας αλλά του αρέσει να συγκαλύπτει τις προθέσεις της Φύσης, σκόρπισαν στους δρόμους της μύησης δυσκολίες, τυλίχτηκαν στα πέπλα της αλληγορίας και μίλησαν με συμβολισμούς ώστε να προκαλέσουν την περιέργεια των ανθρώπων, να τους ωθήσουν σε έρευνες και να δοκιμάσουν τη σταθερότητά τους μπροστά στις αναρίθμητες δοκιμασίες που τους ανάγκασαν να περάσουν. Εκείνοι που έφταναν στις τελικές βαθμίδες της μύησης ορκίζονταν στους θωμούς της Δήμητρας και της 'Ισιδας να μην προδώσουν τα μυστικά που τους εμπιστεύτηκαν. Δεν τους επιτρεπόταν να αφήσουν οποιουδήποτε είδους γραπτό στοιχείο και μόνο στους μυημένους μπορούσαν να μιλήσουν ανοιχτά. Τόσο για τον επίορκο, που τόλμησε να παραβεί τους όρκους, όσο και για τον απαίδευτο που προσπάθησε χωρίς διάκριση να εισβάλλει στα Μυστήρια, υπήρχε η ποινή του θανάτου.

Η κοινή γνώμη ήταν τόσο αυστηρή απέναντι σ' αυτό ώστε όποιος και να ήταν ο παραβάτης δεν μπορούσε να βρει πουθενά άσυλο και οι πάντες τον απέφευγαν

έντρομοι. Ο ποιητής Αισχύλος, για τον οποίο υπήρχαν υποψίες ότι είχε αποκαλύψει επί σκηνής κάτι από τα Μυστήρια, μόλις που κατόρθωσε να ξεφύγει απ' την οργή του λαού και το μόνο του επιχείρημα ήταν ότι δεν είχε ποτέ μυηθεί. Για τον ίδιο λόγο είχε επικυρωχθεί και ο Διαγόρας. Ο Ανδοκίδης κι ο Αλκιβιάδης παρά λίγο να χάσουν τη ζωή τους ο δε Αριστοτέλης μόλις που κατάφερε να μην διωχθεί από τον ιεροφάντη Ευρυμέδωνα. Τέλος, ο Φιλόλαος διέτρεξε μεγάλο κίνδυνο ο δε Αρίσταρχος ο Σάμιος κλήθηκε στο δικαστήριο, ο πρώτος μεν γιατί είπε και ο δεύτερος γιατί έγραψε ότι η γη δεν είναι το κέντρο του σύμπαντος, αποκαλύπτοντας μ' αυτό τον τρόπο τη διδασκαλία του Πυθαγόρα που γινόταν κάτω από το πέπλο συμβόλων.

Εκείνοι λοιπόν οι μυημένοι, στους οποίους δεν αρκούσαν οι όρκοι για να παραμείνουν σιωπηλοί, εμποδίζονταν από το φόβο της τιμωρίας και μια που όλα όσα αφορούσαν τις αρχές ήσαν προφορικά και κατά παράδοση, εξαρτιόταν αποκλειστικά και μόνο από τον ιεροφάντη — μοναδικό φύλακα των αρχαίων παραδόσεων — να εκτιμήσει τι είδους αποκαλύψεις θα έκανε, ανάλογα με την ικανότητα των μουσόμενων. Αυτό κι έκανε όσο διατηρούσαν τα Μυστήρια την αρχική τους αγνότητα κι όσο ο ίδιος ήταν άξιος να τα δέχεται και να τα διατηρεί. Μόλις όμως η διαφθορά των δημοσίων ηθών διέφθαιρε και τους νόμους, από τη στιγμή που το ιερό έπαψε να είναι ασφαλές στις εισβολές και ο ίδιος ο ιεροφάντης έπαψε να είναι ο πλέον ενάρετος των ανθρώπων, τότε δεχόμενος την παράδοση χωρίς να την εκτιμά και να την κατανοεί, περιφρονούσε την απλότητά της και την διαφοροποιούσε όπως ήθελε προκειμένου να ταιριάζει στις λαθεμένες ιδέες του. Η μύηση που είχε υποβαθμιστεί αφάνταστα, κατέληξε να είναι μια κενή ουσίας τελετουργία. Οι ιερείς της Δήμητρας, όπως κι εκείνοι της

Ίσιδας και της Κυβέλης έχασαν το κύρος τους και με τις γελοιές φάρσες τους και τα σκανδαλώδη ήθη τους έγιναν ο περιέγελως των ανθρώπων. Το μυστικό των Μυστηρίων χάθηκε μαζί με την αρετή που ήταν το αίμα τους. Πάτρονες σαν τους Κομμόδοκο, Καρακάλλα και Δομιτιανό επιζητώντας να αναστήσουν το πτώμα των Μυστηρίων συνέβαλλαν ακόμη περισσότερο στη διαφθορά του και τα Μυστήρια, που είχαν πλέον υποβαθμιστεί τελείως, έγιναν πια ξέφραγκα αμπέλια, ενώ στη Ρώμη η ενάρετη Ίσις είχε για ιερό έναν οίκο ανοχής που ήταν γνωστός σαν Κήπος της Θεάς.

Αν λίγοι προικισμένοι άνθρωποι κατάφεραν μέσα σ' αυτό το χάος να αντιληφθούν κάτι από την αλήθεια που επέπλεε στη μάζα των λαθών και προσπάθησαν να το εκδηλώσουν, αυτοί είτε δεν το κατανόησαν σε βάθος, είτε έγιναν, από τα χτυπήματα της γελοιοποίησης, θύματα ενός αλλαζονικού αγνωστικισμού. Οι απόψεις και οι προκαταλήψεις των ανθρώπων αυτοαναγορεύονταν σαν επιστήμες κι εκείνοι που διέθεταν ταλέντο τις χρησιμοποιούσαν για να τους προσδώσουν κάποιο κύρος. Έτσι λοιπόν, ο Πτολεμαίος (2ος αιώνας μ.Χ.), αφού με διάφορους υπολογισμούς διαμόρφωσε σε αστρονομικό σύστημα τις λαϊκές απόψεις για τα ουράνια σώματα, ανέλαβε να θεμελιώσει και τις λάθος απόψεις περί μουσικής του καιρού του. Στο πρώτο εγχείρημά του καθοδηγήθηκε από τον Εύδοξο και στο δεύτερο από το Δίδυμο και τον Αριστόξενο. Αυτός ο Αριστόξενος, μαθητής του Αριστοτέλη και συνεπώς πολέμιος του Πλάτωνα, είχε γράψει τα βιβλία του, με μοναδικό σκοπό να επιτίθεται στη θεωρητική αντιμετώπιση, να αντιπαραθέτει το υλικό στο ηθικό και το αισθητό στο διανοητικό. Ίδρυσε λοιπόν το Λύκειο πάνω στα λείψανα της Ακαδημίας. Αντίθετα με τον Πυθαγόρα, υποστήριζε ότι μόνο το αυτί μπορούσε να κρίνει την ορθότητα των μουσικών

τόνων. Από τις αναφορές του Κικέρωνα μπορεί κανείς να διαπιστώσει μέχρι ποιου βαθμού διέφθειρε τις ιδέες του Πλάτωνα προσποιούμενος ότι τις επεξηγεί. Έλεγε ότι όπως ακριβώς όταν η μελωδία βρίσκεται μέσα στο όργανο, η αρμονία παράγεται από τη σχέση των χορδών, έτσι και όλα τα μέρη του σώματος έχουν μια τέτοια κατανομή και δομή ώστε από τις μεταξύ τους σχέσεις έρχεται σαν αποτέλεσμα η ψυχή.

Απ' αυτές τις απόψεις προέρχεται και η ιδέα ότι η ψυχή είναι μια ιδιότητα του σώματος, κάτι που ανέπτυξε με ευγλωττία ο Π. Καμπανί. Από τους 453 τόμους που έγραψε ο Αριστόξενος, μόνο ένας σώζεται: εκείνος που αφορά τη μουσική.

Ο Θέων ο Σμυρναίος, μαθητής του Πλάτωνα, έγραψε προκειμένου να υπερασπιστεί το δόγμα του δασκάλου του. Επειδή ήταν αναμφίβολα μυημένος και δεν μπορούσε να μιλήσει ανοιχτά για τις αρχές, οι συγκρίσεις και οι δυσνόητες εκφράσεις του δεν εμπόδισαν την ταχύτατη άνοδο του συστήματος του Αριστόξενου, το οποίο φαινόταν σαφέστερο και περισσότερο συνδεδεμένο με τη φυσική του Αριστοτέλη, η φήμη του οποίου είχε ήδη αρχίσει να απλώνεται. Πέρα απ' αυτό, άλλοι επιφανείς που είχαν υιοθετήσει την υλιστική θεώρηση των πραγμάτων έδιναν στα πάντα ένα φυσικό υπόβαθρο σε βάρος της μεταφυσικής. Έτσι προέκυψαν δύο ανταγωνιστικές παρατάξεις: εκείνη των Πυθαγορείων, που ήθελαν τα μουσικά μεσοδιαστήματα να καθορίζονται σύμφωνα με συγκεκριμένες αυθεντικές αναλογίες, τις αρχές των οποίων δεν μπορούσαν ν' αποκαλύψουν κι εκείνη των οπαδών του Αριστόξενου που ακολουθούσαν την ακουστική κρίση για τον καθορισμό αυτό, με αναλογίες που προσδιόριζαν ύστερα από υπολογισμούς ή εμπειρικά.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι από τα δύο αυτά αντιμαχόμενα μέρη γράφτηκαν ένα σωρό βιβλία, που ευτυχώς ο

χρόνος μας απήλλαξε της παρουσίας τους. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι ο Δάμων, ο δάσκαλος του Σωκράτη, ο Αναξίλας βασιλιάς της Μεσσίνης, ο Αριστοφάνης, ο γνωστός Δημόκριτος από τα Άβδηρα, ο Αντισθένης, ιδρυτής των Κυνικών, ο Ευκλείδης, ο Διοκλής, ο Φιλόλαος, ο Τιμόθεος, ο Μελανιπίδης, ο Λουκιανός, ο Πορφύριος, ο Απουήλιος, ο Ιάμβλιχος κι ένα πλήθος άλλων, έγραψαν για τη μουσική. Έχουμε την πραγματεία του Πλουτάρχου, στην οποία μπορεί κανείς να δει ότι όχι μόνο αυτές οι αντιθέσεις δεν έλυσαν το πρόβλημα αλλά έφεραν μια ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση. Από τη λησμονιά των αρχών και την αβεβαιότητα της εμπειρίας, γεννήθηκαν ένα σωρό αντιφάσεις. Ο καθένας είχε το δικό του σύστημα και τη δική του αντίληψη. Ο Πτολεμαίος, ο οποίος, όπως είπα θέλησε να διαρθρώσει τις αντιτιθέμενες αυτές απόψεις σε συγκεκριμένους κανόνες, υποχρεώθηκε να δεχτεί πέντε διατονικά συστήματα. Στο τέλος, ο αυξανόμενος σκοταδισμός συμπληρώθηκε με την παρακμή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η οποία, έχοντας δεχτεί, αφ' ενός μεν την εισβολή της θρησκείας, αφ' ετέρου δε την εισβολή των βαρβάρων, έχασε κάθε αρετή, δεν μπόρεσε να αντισταθεί σ' αυτή τη διπλή εισβολή, υποχώρησε, κατακερματίστηκε και κατέληξε σε μια συντριβή.

Η μουσική εξαφανίστηκε. Οι άγριες ορδές που κατέκτησαν την εξουσία ήταν υπερβολικά άξεστες για να εντρυφήσουν στις ομορφίες της μελωδίας και η θρησκεία που η Πρόνοια ετοίμασε γι' αυτές, γεννημένη μέσα στο σκοτάδι και μεγαλωμένη ανάμεσα στις πιο βάρβαρες τάξεις των ανθρώπων, δεν προοριζόταν να τους εμπνεύσει την αγάπη για τις επιστήμες. Ήταν ένα χαλινάρι στη βαρβαρότητά τους, μια ζύμωση που ήταν απαραίτητη για τη μελλοντική αναζωπύρωση του φωτός. Δεν θα αναφερθώ στις τρομερές εικόνες που άφησαν οι σύγχρονοι

συγγραφείς γι' αυτές τις ολέθριες ορδές. Ο ιστορικός Προκόπιος λέει ότι το ανθρωπιστικό του συναίσθημα σταμάτησε την πέννα του και τον έκανε να μην θέλει να μεταβιβάσει στους μεταγενέστερους λεπτομέρειες που θα τους ήταν ανατριχιαστικές. Ο Ιδάκιος, ο Ισίδωρος, ο Βίκτωρ του Σαιν Βίτους και ο Άγιος Αυγουστίνος αναζήτησαν μάταια περιγραφές που θα ζωγράφιζαν τον τρόπο που δυστυχώς έζησαν. Οι θάρβαροι εκείνοι δεν ήταν μόνο άσχετοι όσον αφορά τις τέχνες αλλά και τις απεχθάνονταν. Η λέξη «Ρωμαίος» δήλωνε γι' αυτούς ό,τι θα μπορούσε κανείς να φανταστεί για την ποταπότητα, τη δειλία, τη φιλαργυρία και τη φαυλότητα. Θεωρούσαν τις επιστήμες σαν πηγή της διαφθοράς της ψυχής. Αλλά και οι πρώτοι Χριστιανοί είχαν ακριβώς τις ίδιες απόψεις. Όπως όλοι οι ιστορικοί παραδέχονται, ήταν άνθρωποι κατώτερων τάξεων, αμόρφωτοι και απαίδευτοι. Καταδίκάζαν όλες τις τέχνες θεωρώντας τις ολέθριες και το εμπόριο σαν αδικία. Ένας από τους επιφανέστερους συγγραφείς τους, ο Κλήμης ο Αλεξανδρινός, απέρριπτε τόσο τη φωνητική όσο και την ορχηστρική μουσική, ιδιαίτερα δε τη μουσική της φλογέρας. Έτσι λοιπόν, οι άνθρωποι και οι νόμοι — στους οποίους ήταν υποχρεωμένοι να υποτάσσονται — ήταν πανομοιότυποι και μόνο η Πρόνοια μπορούσε να προβλέψει ότι απ' αυτό το φοβερό αμάλγαμα θα ανέτειλλε το σοφό και φωτισμένο έθνος που τώρα κυριαρχεί στην Ευρώπη, από τον κόρφο του οποίου θα αναπηδήσουν οι επιστήμες περισσότερο εκτυφλωτικές από ποτέ.

Ο Πλούταρχος αναφέρει ότι ένας βασιλιάς των Σκυθών, ο Αθέας, έχοντας ακούσει έναν προικισμένο μουσικό να παίζει φλογέρα είπε ότι θα προτιμούσε ν' ακούει το χλιμίντρισμα του αλόγου του. Γνωρίζουμε από αναρίθμητες μαρτυρίες ότι οι άνθρωποι εκείνοι είχαν μια τέτοια απέχθεια για τις επιστήμες και τα βιβλία ώστε τα

κατέστρεφαν όποτε είχαν την ευχέρεια της εξουσίας. Το πέρασμά τους ακολουθούσε φωτιά και καταστροφή. Το πνεύμα αυτό του μίσους και του ολέθρου θερμάνθηκε και ανδρώθηκε ακόμη περισσότερο από το πνεύμα μιας αδιάλλακτης θρησκείας. Τρεις σχεδόν αιώνες μετά την πιο θίαη εισβολή τους, αφού είχαν πια ηρεμήσει και θα 'πρεπε να είναι περισσότερο ειρηνόφιλοι, ο Πάπας Γρηγόριος τους έκανε να καταστρέψουν τα ωραιότερα μνημεία της Ρώμης και να κάψουν όλα τα αρχαία βιβλία που μπόρεσαν να βρουν. Σ' αυτόν ακριβώς τον Πάπα οφείλουμε τα πρώτα στοιχεία της σύγχρονης μουσικής και τους Γρηγοριανούς ψαλμούς — όπως ονομάστηκαν προς τιμή του. Η μελωδία μας κυριαρχείται ακόμη απ' αυτούς τους ψαλμούς και η αρμονία μας γεννήθηκε από τότε. Ο άγιος Γρηγόριος, αδυσώπητος πολέμιος όλων όσων προέρχονταν από τους Έλληνες και τους Ρωμαίους, τους οποίους θεωρούσε ότι εμπνέονταν από το διάβολο, απομακρύνθηκε όσο περισσότερο μπορούσε από το μουσικό τους σύστημα και αντικατέστησε το αρχαίο τετράχορδο με επτάχορδο.

Παρά τη δύναμή της και τις προτροπές του Μπέντε, ο οποίος συγκρίνει με άγρια θηρία εκείνους που τραγουδούν χωρίς να καταλαβαίνουν τι κάνουν, η Γρηγοριανή μουσική ήταν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα άγνωστη στις δύο Γαλατίες. Οι βάρβαροι που κατοικούσαν αυτές τις περιοχές δεν είχαν αναπτυγμένο γούστο ούτε και ευελιξία στα φωνητικά τους όργανα κι έτσι πολύ λίγο ένιωθαν τη μαγεία της μουσικής. Η κακόηχη γλώσσα τους, γεμάτη από λαρυγγώδεις ήχους, έμοιαζε περισσότερο με ήχους από τους βατράχους και τις χήνες, που ζούσαν στα έλη παρά με τη γλυκιά μελωδία των πουλιών που ανέπνεαν τον καθαρό αγέρα των βουνών. Παρά τις προσπάθειες που έγιναν διαδοχικά στη Γαλλία από τον Πιπίνo, τον Καρλομάγνο και το Λουδοβίκο τον ευσεβή, η

μουσική της εκκλησίας ήταν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα κάτι σαν μια μονότονη ψαλμωδία, στην οποία ο Άγιος Αμβρόσιος είχε προσπαθήσει — πριν από την αναμόρφωση του Αγίου Γρηγορίου — να αναμίξει μερικές φράσεις αρχαίων ψαλμών, απομεινάρια που επέζησαν της καταστροφής. Ο βασιλιάς Αλφρέδος έκανε κι αυτός μερικές αποτυχημένες προσπάθειες να εισάγει το Γρηγοριανό Μέλος στην Αγγλία. Η μουσική ήταν ανήμπορη να αναδυθεί από τον ύπνο της μέχρις ότου φάνηκε μια σπίθα να διαπερνά τη σκοτεινή νύχτα που κάλυπτε την Ευρώπη και από τα ύψη των βουνών της Ακουιτανίας άρχισαν να κατεβαίνουν οι πρώτοι σύγχρονοι ποιητές και τραγουδιστές. Στους Τρουβαδούρους είναι που οφείλουμε την αναγέννηση της μουσικής. Αυτοί είναι που έκαναν την εμφάνισή τους ανάμεσα απ' τις σκιές της άγνοιας και της δεισιδαιμονίας και σταμάτησαν τις καταστροφές που προκαλούσαν.

Μετρίασαν την τραχύτητα των φεουδαρχικών εθίμων, έβγαλαν τους ανθρώπους από το θανάσιμο ύπνο τους, αναζωογόνησαν τα πνεύματά τους, τους δίδαξαν πώς να σκέφτονται και, τέλος, έφεραν τη γέννηση αυτής της αυγής, της οποίας η ευεργετική ημέρα λάμπει σήμερα στα έθνη.

Η βασιλεία των Τροβαδούρων κράτησε τριακόσια περίπου χρόνια, δηλαδή από τα μέσα του ενδέκατου μέχρι την αρχή του δέκατου τέταρτου αιώνα.

Εκείνη περίπου την εποχή, ο Γκουίντο ντ' Αρέτζο, έχοντας ανακαλύψει μια καινούργια μέθοδο σημειογραφίας και ονομασίας των τόνων της μουσικής, διευκόλυνε σημαντικά τη μελέτη της. Πάντως η μουσική δεν αναπτύχθηκε στην αυλή αυτού του πρίγκιπα — που θεωρείται ότι αποκατέστησε τα γράμματα στη Γαλλία. Σ' εκείνη όμως την περίοδο άρχισε να γίνεται γνωστή η αρμονία και γεννήθηκε αυτό που γνωρίζουμε σαν αντίστιξη.

Μέχρι τότε, η μουσική περιοριζόταν σε ένα είδος μελωδίας που, για να πούμε την αλήθεια, δεν ήταν παρά μια απλή ψαλμωδία — όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει στα επιζώντα χειρόγραφα της συλλογής τραγουδιών των Αυλών της Καμπανίας και του Ανζού. Έτσι, η επιστήμη αυτή που είχε εκλείψει παντελώς μαζί με την Αυτοκρατορία, αναθίωσε χίλια χρόνια αργότερα, όταν η πτώση της Ανατολικής Αυτοκρατορίας ανάγκασε τους Έλληνες να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους που είχε κατακτηθεί από τους Τούρκους. Βλέπει λοιπόν κανείς ότι οι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι συγγραφείς ήταν σαν να γήγχαν απ' τους τάφους τους και ήρθαν να συμπληρώσουν αυτό που είχαν, ευτυχώς, αρχίσει οι Τρουβαδούροι. Η Αναμόρφωση του Λούθηρου έδωσε την ίδια εκείνη εποχή μια ώθηση στο ανθρώπινο πνεύμα. Η ανακάλυψη της Αμερικής και η εφεύρεση της τυπογραφίας οριοθέτησαν επίσης αυτή την αξιομνημόνευτη εποχή της ανθρώπινης ιστορίας. Τα πάντα συνεισέφεραν, με λίγα λόγια, στην επαύξηση της φώτισης.

Στο μεταξύ, όσο η πρακτική μουσική θελτιωνόταν και οι μουσικοί εκπαιδεύονταν στην αυλή του Ερρίκου Β' όπου η περίφημη Αικατερίνη των Μεδίκων είχε φέρει τους καλύτερους μουσικούς που είχε να προσφέρει η Ιταλία, οι ειδήμονες της εποχής ζητούσαν να καθιερώσουν μια θεωρία γι' αυτή την τέχνη. Διάβαζαν τον Βοήθιο, τον Γκουίντο ντ' Αρέτζο και μερικές μάλιστα φορές έφταναν μέχρι τον Πτολεμαίο, αλλά χάνονταν στο πλήθος των διακρίσεων που έκαναν εκείνοι οι συγγραφείς κι έτσι δεν μπορούσαν να κατανοήσουν κάτι που θα τους οδηγούσε στις θεμελιώδεις αρχές. Ο Ρουσιέ, πάντως, μας διαβεβαιώνει ότι κάποιος Λεφέβρ ντ' Ετάπλ συνέθεσε κατά τα μέσα του δέκατου έκτου αιώνα ένα βασικό έργο στο οποίο δεχόταν τις αναλογίες του Πυθαγόρα όπως τις είχε βρει στον Γκουίντο ντ' Αρέτζο

και στον Βοήθιο. Αυτό, εμένα προσωπικά, μου φαίνεται σαν μια απλή υπόθεση, όταν μάλιστα οι δύο εκείνοι συγγραφείς δεν εκφράζονταν ξεκάθαρα πάνω σ' αυτό το θέμα. Όπως και να 'χει πάντως το πράγμα, το έργο αυτό, που ίσως να περιέχει κάποιες αλήθειες, παρέμεινε άγνωστο ενώ ένα άλλο που έγραψε λίγο αργότερα ο Ζαρλίνο είχε γενικότερη επιτυχία και διέδωσε τα χειρότερα λάθη.

Ο Ζαρλίνο, στον οποίο χρωστάμε τις θεωρητικές αρχές πάνω στις οποίες στηρίζονται τα σύγχρονα συστήματά μας, ήταν χοράρχης στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου της Βενετίας. Δεν μπορεί βέβαια να αρνηθεί κανείς πως ήταν ένας προικισμένος καλλιτέχνης και ένας πολυμαθής θεωρητικός· του έλειπε όμως η ιδιοφυΐα να ακολουθήσει τις συνέπειες μιας αλήθειας και η δύναμη να μείνει πιστός σ' αυτή. Αν και ήξερε πολύ καλά τις αναλογίες που θα πρεπε να ακολουθούν τα διατονικά, τα χρωματικά και τα εναρμονικά γένη και παρά το ότι παραδέχεται πως αυτά έχουν δοθεί από τη φύση και την επιστήμη, από τον Πυθαγόρα και τον Πλάτωνα, δημιουργεί — κατά το παράδειγμα κι αυτός του Πτολεμαίου — μια σειρά από λανθασμένες αναλογίες και τόνους, προκειμένου, όπως λέει, να συμμορφωθεί με την πρόοδο της αντίστιξης, που τις απαιτεί. Έτσι, σύμφωνα με τις απόψεις του, δεν μπορεί κανείς να δημιουργήσει αρμονία χωρίς να καταστρατηγήσει τις αρχές της, ούτε συγχορδίες χωρίς να παραβλέψει τη φωνή και τα όργανα. Κατά έναν παράδοξο τρόπο, ο Σαλίνας, ο διάσημος Ισπανός συγγραφέας που αντιτίθεται στο Ζαρλίνο αρκετά έντονα, συμφωνεί σ' αυτό το σημείο μαζί του και πιστεύει καλόπιστα ότι πρέπει κανείς να ξεφεύγει από την ακρίβεια των τόνων προκειμένου να μπορέσει να τους δομήσει σε μια αρμονία.

Ο Βιντζέντζο Γκαλιλέι, πατέρας του πασίγνωστου

αστρονόμου, ήταν ο μόνος που τόλμησε να αντιταχθεί στα σφάλματα του Ζαρλίνου, χωρίς όμως να καταφέρει να εμποδίσει την εξάπλωσή τους στην Ιταλία κι από κει στην Ισπανία, στη Γαλλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη.

Όλοι σχεδόν οι Ιταλοί συγγραφείς που έγραψαν για την μουσική, στους οποίους περιλαμβάνεται και ο Μαρτίνι, υιοθέτησαν τις λάθος αναλογίες αυτού του θεωρητικού, παρά το ότι αναγνώριζαν πως δεν ήταν ορθές. Ο διάσημος Ραμώ στη Γαλλία και ο Μαρτίνι στην Ιταλία δεν είχαν άλλο στόχο με τα διαφορετικά τους συστήματα από το να προσφέρουν κάποια βάση σ' αυτές τις αρχές τις οποίες πίστευαν ότι είναι αδιάσπαστες από την αρμονία. Στη Γερμανία, ο Όϊλερ τους ακολούθησε στα κείμενά του για τη μουσική και οι φημισμένοι Ντεκάρτ, Κίρχερ, ντ' Αλεμπέρ και τέλος ο Ζ. Ρουσώ μαζί μ' ένα πλήθος άλλων, που δεν έχει ιδιαίτερη αξία να αναφέρουμε τα ονόματά τους.

Να λοιπόν τα στοιχεία του σύγχρονου συστήματος σύμφωνα με τη θεωρία του Ζαρλίνου, όπως είναι γενικότερα παραδεκτή: από τους επτά διατονικούς φθόγγους C, D, E, F, G, A, B τρεις είναι σταθεροί, οι C, F, G, ενώ ο D μεταβάλλεται ανάλογα με το αν κάποιος τον θεωρεί σαν τον πέμπτο από τον G ή σαν έκτο από τον F και τρεις είναι εξ ολοκλήρου ασταθείς, οι E, A, B.

Οι επτά αυτοί διατονικοί φθόγγοι δίνουν δεκατέσσερις χρωματικούς, γιατί ο καθένας μπορεί να αλλάξει με μια διεση ή μια ύφεση. Οι 14 αυτοί χρωματικοί φθόγγοι δεν είναι και τόσο σαφείς. Όσο για τους εναρμόνιους φθόγγους, αυτοί δεν υπάρχουν.

Βλέπει λοιπόν κανείς απ' αυτή την παράθεση ότι οι φωνές που εξαναγκάζονται από ορισμένα όργανα (ιδιαίτερα δε από το πιάνο, το τσέμπαλο, την άρπα και την κιθάρα) να ακολουθήσουν λάθος συντονισμό, αναγκάζουν με τη σειρά τους αυτές τα άλλα όργανα που τις

συνοδεύουν να παίζουν τις ίδιες νότες από φόβο μη τυχόν και χάσουν τον τόνο. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι διατονικοί μας φθόγγοι είναι κατά ένα μέρος σωστό και κατά ένα άλλο λάθος, το χρωματικό μας γένος δεν προσφέρει τίποτε το σωστό και μεις δεν διαθέτουμε καθόλου εναρμόνια γένη.

Πρέπει κανείς να παραδεχτεί ότι αν, όπως δηλώνουν οι Ζαρλίνου, Σαλίνας και Μαρτίνι και όπως πίστευε ο Ραμώ, είναι ορθό να έχουμε αρμονία με ένα τέτοιο σύστημα που έχουμε υιοθετήσει, τότε η αρμονία μας δεν αξίζει καν ούτε το όνομά της και θα ήταν καλύτερα αν της δίναμε το Γοτθικό της όνομα: αντίστιξη. Πρέπει επίσης να παραδεχτεί κανείς ότι οι εκτελεστές μας δεν πρέπει να εκπλησσονται αν η σύγχρονη μουσική τους δεν παράγει τα θαύματα της αρχαίας μουσικής, γιατί τόλμησαν να παρεκκλίνουν από τις αληθινές αρχές της Φύσης και να διαφθείρουν την ακουστική ευαισθησία μέχρι του σημείου να προσαρμόζεται το αυτί και να δέχεται τρεις από επτά διατονικούς φθόγγους έξω από τον τόνο, να μην ακούει ποτέ έστω και μια χρωματική νότα στον τόνο και να αγνοεί παντελώς τη μαγεία των εναρμονικών γενών. Αν οι Έλληνες είχαν ένα μουσικό σύστημα σαν το δικό μας, δεν θα κατανοούσα καθόλου τα θαύματα τα οποία καυχώνται, γιατί θα διέκρινα μια εμφανέστατη αντίφαση ανάμεσα στην αδυναμία της αιτίας και στη δύναμη του αποτελέσματος. Είμαι όμως σίγουρος ότι το στοιχειώδες και φυσικό μέρος αυτού του συστήματος, στενά συνδυασμένο με το διανοητικό και ηθικό μέρος, διακρινόταν από μια ευθύτητα και τα δύο μαζί επενεργούσαν στο νου του ανθρώπου και στις αισθήσεις, με αποτέλεσμα να πολλαπλασιάζονται οι εντυπώσεις που προέκυπταν. Είναι αλήθεια ότι η εξαιρετική ακρίβεια που απαιτεί από τους τόνους το εθισμένο σ' αυτά τα στά- νταρντς αυτί, κάνει δύσκολο το παίξιμο των οργάνων.

Όπως όμως λένε οι αρχαίοι — σύμφωνα με τον Αθηναίο — δεν έγκειται η υπεροχή της τέχνης στο ύψος ή στην ταχύτητα που έχουν οι νότες αλλά στον τρόπο που επενεργούν πάνω στο θέμα.

Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Οι σύγχρονοι συγγραφείς για τη μουσική, παραπλανημένοι ασυνείδητα από σχολαστικές προκαταλήψεις και ξεχνώντας (ή μη γνωρίζοντας) ότι η πορεία της ιστορίας δεν ήταν πάντοτε όπως η σημερινή, έχουν τοποθετήσει το λίκνο της μουσικής, ανάλογα με τις προκαταλήψεις τους, στους Εβραίους, στους Αιγυπτίους, στους Φοίνικες ή ακόμη και στους Έλληνες, θεωρώντας σαν εφευρέτες της τέχνης τον Ιουβάλ, τον Όσιρη, τον Ερμή, τον Ολήν και τον Απόλλωνα. Όλοι αυτοί οι λαοί, πλην των Αιγυπτίων, είναι πολύ νεώτεροι σε σχέση με τον κόσμο όπου ανθούσε ήδη η μουσική προτού καν να εμφανιστούν. Οι προσωπικότητες δε αυτές που θεωρούνται σαν εφευρέτες της δεν ήταν άνθρωποι αλλά μεταφυσικά όντα από τα οποία οι λαοί εκείνοι πήραν τις ιδέες τους. Δεν χρειάζεται παρά να συμβουλευτεί κανείς το ιστορικό αρχείο οποιουδήποτε αρχαίου έθνους για να διαπιστώσει, δίχως εξαίρεση, ότι η μουσική, που δόθηκε στους ανθρώπους σαν ένα θεϊκό δώρο, μεταφέρθηκε από τους Ουρανοί στη γη από κάποιο θεό ή υπερφυσική οντότητα. Στην Ινδία, ο Βράχμα ή η δημιουργική του δύναμη Σαρασβάτι, ήταν αυτός που έδωσε τις αρχές της αξιοθαύμαστης αυτής επιστήμης, ο δε Ισθάρα, ένα από τα πρόσωπα της Ινδικής Τριάδας ήταν εκείνος που θεμελίωσε το μουσικό σύστημα. Στην Κίνα, ο Φου Χσι και η Νου-Βα* — αδελφή του, κόρη του ή σύζυγός του — έφεραν τα στοιχεία της

* Πρόκειται για δυο μυθικά όντα που συχνά απεικονίζονται με ουρά φιδιού.

μουσικής που αργότερα ανέπτυξε ο Χουάνγκ Τι*. Οι Χαλδαίοι απέδιδαν τα ίδια δώρα στον υπέρτατο θεό τους Βήλο και στον πρώτο τους νομοθέτη Οάννη, οι Αιγύπτιοι στην Ίσιδα και στον Όσιρη, οι Θράκες — που διδάχτηκαν απ' τους Φοίνικες — στον Ολήν, οι Έλληνες στον Απόλλωνα ή στον Ερμή, οι Κέλτες στον Μπελένο, που ήταν κάτι αντίστοιχο του Απόλλωνα, και τέλος οι Σκανδιναβοί απέδιδαν στον Οντίν ή Βοτάν όλα όσα οι άλλοι λαοί απέδιδαν στους θεούς τους ή στους πρώτους νομοθέτες τους.

Ορισμένοι Χριστιανοί συγγραφείς αντιπαρέβαλλαν σ' αυτή τη γενικότερη αποδοχή των πιο αρχαίων πολιτισμών, ένα κείμενο το οποίο θεωρούσαν ότι περιέχεται στο Σέφερ του Μωυσή, το ιερό βιβλίο των Εβραίων, στο οποίο αναφέρεται (σύμφωνα με το όραμα του Αγίου Ιερώνυμου) ότι ο Ιουβάλ, γιος του Λάμεχ και της πρώτης γυναίκας του Αδά, ήταν ο πατέρας όσων έπαιζαν μουσική και τραγουδούσαν**. Δεν θα μπορούσε βέβαια να γίνει χειρότερη μετάφραση του εβραϊκού κειμένου. Το λάθος όμως δεν οφείλεται τόσο στον Άγιο Ιερώνυμο όσο στους εξελληνισμένους Εβραίους, των οποίων την πρόχειρη μετάφραση ακολούθησε κατά λέξη. Η μετάφραση αυτή, που ονομάζεται μετάφραση των Εβδομήκοντα, έχαιρε τόσο μεγάλης αποδοχής από τους σοφούς της χριστιανικής Εκκλησίας, ώστε τη θεωρούσαν θείκη και προτιμότερη από το πρωτότυπο κείμενο. Δεν επέτρεπαν την παραμικρή παρέκκλιση απ' αυτή και μάλιστα ο Άγιος Ιερώνυμος που αναγκάστηκε να κάνει ορισμένες ελαφρές αλλαγές κατά τη μετάφρασή της στα λατινικά, λίγο έλλειψε να διωχθεί.

* Είναι ο γνωστός «Κίτρινος Αυτοκράτορας» που βασίλεψε πριν από 5.000 περίπου χρόνια.

** Γένεση Δ', 19-21.

Δεν είναι όμως ο σκοπός μας να εξετάσουμε τα αίτια που οδήγησαν σε μια τόσο αλλοιωμένη μετάφραση της Σέφερ από τους εξελληνισμένους Εβραίους. Είναι αρκετό να πούμε ότι η συνείδησή τους, δεσμευμένη από ένα νόμο θεικό και από τους πλέον ιερούς όρκους, τους απαγόρευσε να αποκαλύψουν τις ιερές τους Γραφές στους λαϊκούς.

Είναι πάντως αλήθεια ότι η ερμηνεία της παραγράφου αυτής από τους Εβδομήκοντα είναι χειρότερη και πολύ πιο μακριά από την αλήθεια κι από κείνη της Βουλγάτα* γιατί ο Ιουβάλ εμφανίζεται εδώ σαν πατέρας όχι μόνο των τραγουδιστών αλλά και των κιθαρωδών και των υμνωδών. Ο Άγιος Ιερώνυμος, διορθώνοντας αυτόν τον παραλογισμό, ακολούθησε την εβραϊκή παράφραση, η οποία όμως απέχει πολύ από την αλήθεια. Επειδή το κείμενο δεν έχει ιδιαίτερη σημασία θα αναφερθώ σ' αυτό συνοπτικά. Να η ακριβής μετάφραση του αρχικού κειμένου:

«Και το όνομα του αδελφού (του Ιαβάλ) ήταν Ιουβάλ. Αυτός ήταν ο πατέρας (της γενοφόρας αρχής) κάθε φωτεινής κι αξιαγάπητης ιδέας (δηλαδή, των επιστημών γενικότερα καθώς επίσης και των καλών τεχνών)».

Μπορεί κανείς να δει μια μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη δική μου μετάφραση και στις δυο παραλλαγές που μνημόνευσα, γιατί είναι αναμφίβολα άλλο πράγμα να λές ότι ο Ιουβάλ είναι η αρχή-γεννήτορας των επιστημών και των καλών τεχνών γενικότερα, από το να λές ότι είναι συγκεκριμένα ο πατέρας των τραγουδιστών ή των υμνωδών και των κιθαρωδών. Κι αυτό όμως ακόμη δεν λέει τίποτε αν μπορεί κανείς να εντυπώσει σε μια σημαντικότερη διαφορά. Η ουσιαστική αυτή διαφορά προκύπτει

* Λατινική μετάφραση της Βίβλου.

από το γεγονός ότι τόσο στη μετάφραση των Εβδομήκοντα όσο και στην απόδοση του Αγίου Ιερώνυμου ή αρχή-γεννήτορας των επιστημών και των καλών τεχνών, ο Ιουβάλ, απεικονίζεται σαν άνθρωπος, γιος ενός πατέρα και μιας μητέρας, που έζησε με σάρκα και οστά σε μια συγκεκριμένη περιοχή, κάποια συγκεκριμένη εποχή και έπαιζε έγχορδα ή τραγουδούσε, ενώ είναι μια συμπαντική μεταφυσική οντότητα, μια κοσμογονική προσωπικότητα, στην επίδραση και εμπνεύση της οποίας οφείλονται οι πρόοδοι όλων των επιστημών, γενικότερα, και της μουσικής ειδικότερα, ανάμεσα σε όλους τους ανθρώπους, όλων των εποχών και όλων των εθνών. Ο Ιουβάλ δεν διαφέρει καθόλου από τον Άνουθη, με τον οποίο σχετίζεται χάρη στη ρίζα του ονόματός τους και όλοι μας γνωρίζουμε ότι ο Άνουθης δεν είναι κάτι το διαφορετικό από τον Θωθ και τον Ερμή, οι οποίοι θεωρούνται σαν δημιουργοί της ευγλωττίας, της ποίησης και της μουσικής — όπως άλλωστε και ο Όσιρης και ο Απόλλων. Ο πατέρας του Ιουβάλ, σύμφωνα με το Μωυσή, δεν είναι πια ένας άνθρωπος: είναι ένα πλάσμα σαν τον Ιουβάλ, μια μεταφυσική οντότητα που προηγείται απ' αυτόν στη διαδοχή των κοσμογονικών γενεών. Το ίδιο πρέπει να πει κανείς και για τον πατέρα του Λάμεχ και για όλα τα άλλα πρόσωπα που κατονομάζονται πριν απ' αυτόν. Αν διαβάσει κανείς προσεκτικά τα λόγια που ο Μωυσής βάζει στο στόμα του Λάμεχ — ακόμα και στη Βουλγάτα — θα διαπιστώσει ότι δεν ισχύουν για κάθε άνθρωπο. Γιατί ποιος μπορεί να ισχυριστεί με περηφάνεια και σοβαρότητα ότι, επειδή σκότωσε έναν άνθρωπο που τον είχε τραυματίσει κι έναν νεαρό που τον είχε χτυπήσει, ο δικός του θάνατος θα έπρεπε να ακολουθηθεί από μια εκδίκηση εβδομήντα επτά φορές; Δεν έχει κανένα νόημα.

Το σφάλμα αυτό, του οποίου οι συνέπειες έχουν τεράστια σημασία αν θελήσει κανείς να κατανοήσει τις

αρχαίες επιστήμες, πηγάζει από την άγνοια που έχουν οι περισσότεροι από τους σύγχρονους πολυμαθείς για τον τρόπο με τον οποίο έγραψαν οι Αρχαίοι την ιστορία. Ο τρόπος αυτός δεν μοιάζει καθόλου με το δικό μας. Οι Αρχαίοι εκτιμούσαν τα πάντα από μια γενικότερη άποψη και εξέταζαν τις μεταφυσικές τους σχέσεις. Εμείς καταχωρούμε ημερομηνίες και γεγονότα με κάθε λεπτομέρεια, ακολουθούμε θήμα με θήμα τις ζωές ορισμένων ανθρώπων, ενώ εκείνους δεν τους απασχολούσαν ιδιαίτερα. Η ιστορία τους, καταχωρημένη στην ανθρώπινη μνήμη ή διατηρημένη στα αρχεία των ναών μέσα σε αποσπασματικά κείμενα ποίησης, ήταν αλληγορική. Τα επιμέρους άτομα δεν είχαν καμιά σχέση μ' αυτή. Η ιστορία τους διέκρινε παντού το συμπαντικό πνεύμα που τους καθοδηγούσε, ενσάρκωνε όλες τις ιδιότητές του και στόχευε στην περιγραφή της γέννησης, της προόδου και των επιτευγμάτων τους. Στη μεταμόρφωση αυτών των πνευματικών ιδιοτήτων ή, αν προτιμά κανείς, αυτών των ηθικών οντοτήτων σε τόσο πολλά ανθρώπινα πλάσματα, οφείλεται η πτώση μας σε τόσο συγκλονιστικές αντιφάσεις όσον αφορά το Μωυσή και η τόση διαστρέβλωση της κοσμογονίας εκείνου του θεϊκού ανθρώπου μέχρι του σημείου να μην αναγνωρίζεται.

Ένας απ' τους χειρότερους αυτούς σκοταδισμούς, αφού θεώρησε ότι οι ηθικές οντότητες ήσαν άνθρωποι, θεώρησε και τις ηθικές επαναστάσεις σαν ανθρώπινα χρόνια. Ανεξάρτητα λοιπόν από το πόσο μακρόχρονες έβρισκε κανείς τις ζωές εκείνων των υποτιθέμενων πατριαρχών, ο μικρός αριθμός τους οδηγούσε στην άποψη ότι η γη ήταν δημιουργημένη εξαιρετικά πρόσφατα. Αυτό μας έφερε σε αντίθεση όχι μόνο με τις παραδόσεις των άλλων λαών αλλά και με την επιστήμη. Η φυσική ιστορία αντιμάχεται τη θετική ιστορία. Έστω κι αν ακόμη τα χρονικά των Κινέζων δεν υποστηρίζουν

εκείνα των Ινδών, των Ασσυρίων και των Αιγυπτίων, που πηγαίνουν τη δημιουργία του κόσμου πολύ πιο πίσω στο χρόνο από την εποχή που προσδιόρισαν οι Ιουδαίοι γραφείς, θα ήταν αρκετό να εξετάσει κανείς, χωρίς προκαταλήψεις, τα αρχαία μνημεία που έχει η γη στην επιφάνειά της, τις Πυραμίδες, τις Κατακόμβες στις Θήβες της Αιγύπτου, τους Ναούς του Μαχαμπαλιπούράμ, της Σπηλιές του Ελέφαντα στην Ινδία, ή και τα τεράστια ερείπια που κρύβει στα φοβερά της θάθη, για να πειστεί ότι τα 6.000 χρόνια που παραχώρησαν οι Ιουδαίοι αυτοί στην Αρχαιότητα, δεν είναι παρά μια μόνο μέρα στη μεγάλη περίοδο της ύπαρξής της.

Η μουσική δεν θα 'πρεπε λοιπόν να θεωρείται σαν εφεύρεση ενός ανθρώπου, γιατί ποτέ δεν υπήρξε πάνω στη γη κάποιος ικανός να εφεύρει μια επιστήμη, ούτε και θα υπάρξει. Καμιά επιστήμη δεν εφευρέθηκε· είναι ένα δώρο που κάνει το ανθρώπινο πνεύμα στην ανθρωπότητα με τη βοήθεια κάποιας από τις εμπνευσμένες του ικανότητες. Κάθε εμπνευσμένη επιστήμη «κατέρχεται» με ορισμένες αρχές, οι οποίες είναι αδιαμόρφωτες μέσα στο πνευματικό τους περίβλημα αλλά εμπεριέχουν εν δυνάμει όλη την εξελικτική τους ανάπτυξη. Οι πρώτοι άνθρωποι που τις δέχτηκαν δεν είχαν την παραμικρή γνώση γι' αυτές. Η μια γενιά διαδέχεται την άλλη και οι επιστήμες αυτές αναπτύσσονται σιωπηρά κι απλώνονται στις καρδιές των εθνών. Ύστερα, ορισμένοι άνθρωποι αφυπνίζουν την προσοχή των πολλών. Μια νέα πορεία αρχίζει. Η αγάπη για τη δόξα τις τιμές, τα πλούτη, ανάβει φωτιά στην καρδιά. Μια ευγενής άμιλλα ωθεί χιλιάδες ανταγωνιστές και επιταχύνει την πρόοδο. Τελικά εμφανίζεται κάποιος ιδιοφυής. Η ερευνητική του ματιά αγκαλιάζει σφαιρικά την επιστήμη. Μέσα σε μια μόνο στιγμή βλέπει όσα υπήρξαν, όσα υπάρχουν και όσα θα μπορούσαν να υπάρξουν. Τα συγκεντρώνει, τα συνενώνει σ'

έναν ενιαίο κορμό και τους δίνει μια καινούργια μορφή. Με την κατακτητική του δύναμη αναγκάζει τη θεϊκή έμπνευση, που μέχρι τώρα ήταν διασπασμένη, να επικεντρωθεί πάνω του και ύστερα απ' αυτό φωτίζει όσους τον ακολουθούν αφήνοντας έτσι στους διαδόχους του μόνο τη δυνατότητα της μίμησης. Ένας τέτοιος άνθρωπος κατέχει την πρωταρχική έμπνευση σε οποιοδήποτε τομέα. Εξουσιάζει την επιστήμη αλλά δεν την έχει δημιουργήσει ούτε την έχει εφεύρει. Επιπλέον, όταν γράφει γι' αυτή την επιστήμη που έχει δοξάσει, αποδίδει πάντοτε τη δημιουργία και την επινόησή της στο Συμπαντικό Ον, στον ίδιο τον Θεό ή σε κάποια από τις ιδιότητές του.

Αυτές ήταν οι ιδέες των Αρχαίων. Μπορεί κανείς επίσης να αναφέρει όσον αφορά ειδικότερα τη μουσική, ότι οι Ινδοί προτού να μιλήσουν για το μουσικό σύστημα του Μπαράτα, του πρώτου νομοθέτη τους, απέδιδαν την προέλευση της επιστήμης στον Βράχμα και στη δημιουργική του ικανότητα Σαρασβάτι, όπως άλλωστε οι Αιγύπτιοι κατονόμαζαν τον Όσιρη ή τον Άνουβη πριν από τον Θωθ, οι Έλληνες τον Απόλλωνα, τον Πάνα ή τον Ερμή πριν από τον Ορφέα και οι Κινέζοι — ακόμη και σήμερα — τον Φου-Χσι και την κόρη του Νου-Βα πριν από τον Χουάνγκ-Τι, στον οποίο αποδίδουν τους πιο αρχαίους νόμους της μουσικής τους. Κατά τον ίδιο τρόπο οι Χριστιανοί της Ανατολής και κυρίως οι Αβυσσινιοί, οι Σύριοι και οι Αρμένιοι, όταν κατονόμαζαν διάφορους άγιους ανθρώπους σαν εφευρέτες της μουσικής απέδιδαν πάντοτε την εμπνευσή τους στο Άγιο Πνεύμα.

Όσον αφορά τον ακριβή χρονικό προσδιορισμό της εμφάνισης σε κάθε φυλή του περίφημου εκείνου ανθρώπου που ευλογημένος με μια πρωτογενή έμπνευση, διαμόρφωσε το πεπρωμένο της επιστήμης, ή έδωσε τους νόμους της, αυτό θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο, ιδιαίτερα για όσους ανάγονται σε μια εποχή που εκτείνεται σε

μεγαλύτερο από 3.000 ή 4.000 χρόνια βάθος. Με εξαίρεση την Κίνα, όπου άρχισαν πολύ νωρίς να γράφουν τα ονομαζόμενα Χρονικά, δεν έχουν περάσει ούτε τριάντα αιώνες από τότε που άρχισε να καταχωρείται η χρονολογική ιστορία με το σημερινό τρόπο. Πριν απ' αυτή την εποχή, η ιστορία ήταν, όπως είπα, απόλυτα αλληγορική και οι ιερείς που την έγραφαν δεν απασχολούνταν με τα φυσικά πρόσωπα αλλά με το πνεύμα που τα διέπει και τα χρησιμοποιούσε σαν συλλογικά όντα. Έτσι στην αρχαία Αίγυπτο, για παράδειγμα, όπου όλοι οι βασιλείς κυβερνούσαν με τον ίδιο τίτλο, κατέγραψαν την ιστορία των βασιλείων και όχι των βασιλέων. Η κάθε μια δυναστεία έμοιαζε με μια ξεχωριστή οντότητα, που είχε τη δική της φυσιογνωμία. Ο μουσικός ή ο ποιητής που έγραφε μουσική ή ποίηση δεν έδινε στο βιβλίο άλλο όνομα παρά μόνο του Θωθ κι έτσι εξηγείται το γεγονός ότι την εποχή του Μανέθωνα υπήρχαν 36.000 τόμοι που έφεραν το ιερό αυτό όνομα. Σήμερα, όπου κι ο μηδαμνότερος συγγραφέας βάζει μαζί με το όνομά του και κάμποσες αράδες με τους ακαδημαϊκούς του τίτλους στο εξώφυλλο του βιβλίου του, ούτε που διανοείται κανείς μια τέτοια αυταπάτηση, εκείνες όμως τις μακρινές εποχές έτσι ήταν τα πράγματα.

Θα ήταν λοιπόν χαμένος κόπος να προσπαθήσουμε να καθορίσουμε τη χρονολογία της εμφάνισης του Θωθ στην Αίγυπτο ή του Μπαράτα στην Ινδία. Όσοι από τους σύγχρονους ειδήμονες επιχείρησαν κάτι τέτοιο, ανήμποροι να ξεπεράσουν τα στενά όρια στα οποία τους είχε εγκλωβίσει η λάθος μετάφραση του Σέφερ, έπεσαν στα πιό χονδροειδή σφάλματα. Η μετάφραση όμως αυτή δεν αντιπροσωπεύει ούτε στο ελάχιστο το κείμενο, το οποίο βέβαια αφήνει πλήρη ελευθερία όσον αφορά αυτό το θέμα. Αν κανείς θα ήθελε να ξέρει την κατά προσέγγιση χρονολογία αυτής της εποχής θα έπρεπε να μείνει στο

κείμενο του Πλάτωνα που έχω ήδη αναφέρει και στο οποίο ο φιλόσοφος αυτός υποστηρίζει ότι το σύστημα μουσικής που ακολουθούσε στην εποχή του το Αιγυπτιακό ιερατείο χρονολογείτο από 10.000 και πλέον χρόνια, πράγμα που έδινε στον Θωθ σαν εμπνευστή του αλλά και στο σύστημα αυτό μια ηλικία μεγαλύτερη των 12.000 ετών. Ο Μπαράτα όμως ήταν πολύ προγενέστερος του Θωθ — ή εκείνου τουλάχιστον του Θωθ που υπήρξε ο νομοθέτης των Αιγυπτίων, γιατί είναι πολύ πιθανόν να προϋπήρξε σε μια πολύ παλαιότερη περίοδο ένας άλλος Θωθ, που με το όνομα Μπουντ, Μπαούντ ή Βαούντ υπηρέτησε σαν ένα πρότυπο για όλους σχεδόν τους νομοθέτες του σύγχρονου κόσμου. Δεν είναι όμως η κατάλληλη στιγμή να εξηγήσουμε την ιστορική αυτή δυσκολία· ανήκει στη γενικότερη ιστορία της γης κι εγώ πρέπει να περιοριστώ σε όσα αφορούν τη μουσική.

Όπως είπα, το πρώτο μουσικό σύστημα, που αποδίδεται από τους Ινδούς στον Μπαράτα, προηγήθηκε εκείνου των Αιγυπτίων που δέχτηκαν από τον Θωθ. Αυτό αποδεικνύεται από τα ιερά βιβλία των Βραχμάνων, όπου καταγράφεται η υπεροχή ως προς την αρχαιότητα της Μπαρατθέρς έναντι της Μέστρα-Σταν, δηλαδή της Ινδίας έναντι της Αιγύπτου. Μπορεί κανείς να διαβάσει σ' αυτά τα βιβλία ότι συνέβησαν διαδοχικές μεταναστεύσεις από την Ασία στην Αφρική και ότι από τον κόρφο της Ινδίας δέχτηκε η Αίγυπτος τους πρώτους της αποίκους αλλά και νόμους. Οι Έλληνες και οι Λατίνοι συγγραφείς επιθεβαιώνουν όλες αυτές τις παραδόσεις δίνοντας την ονομασία «Ινδοί» στους πλησιέστερους στην Αίγυπτο Αφρικανούς και, όπως παρατηρεί ο συνετός Φρερέ, συγχέοντας την Αιθιοπία με την Ινδία και το Νείλο με το Γάγγη.

ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΛΕΞΗΣ «ΜΟΥΣΙΚΗ» ΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ ΣΑΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΡΧΗ

Η λέξη «μουσική» είναι ελληνική και προέρχεται από τη λέξη «μούσα» που ανάγεται στους Αιγύπτιους και την κατάληξη «ική» που είναι Κελτικής προέλευσης. Η Αιγυπτιακή λέξη «μας» ή «μους» σημαίνει στην πραγματικότητα «γενιά» «παραγωγή» ή «ανάπτυξη έξω από μια αρχή», δηλαδή τυπική εκδήλωση ή ενεργοποίηση αυτού που ήταν εν δυνάμει. Αποτελείται από τη ρίζα «ας» που χαρακτηρίζει τη συμπαντική, πρωταρχική αρχή και τη ρίζα «μα», που εκφράζει όλα όσα γεννούν, αναπτύσσονται ή εκδηλώνονται ή αποκτούν μια εξωτερική μορφή. Όπως ισχύει σε πάρα πολλές γλώσσες, το μοναδικό ον, ο Θεός και η «μα» αφορούν καθετί το γόνιμο, το δημιουργικό, το παραγωγικό — στην ουσία έχουν την έννοια της «μητέρας».

Έτσι, η ελληνική λέξη «μούσα» αφορούσε, από τότε ακόμη που καθιερώθηκε, κάθε ανάπτυξη που προκύπτει από μια αρχή, σε κάθε σφαίρα δραστηριότητας όπου, το πνεύμα περνά από τη δυνητικότητα στην πράξη και ενδύεται μια ορατή μορφή. Στην πιο περιορισμένη της εφαρμογή εκφράζει έναν τρόπο ύπαρξης, όπως δηλώνει η λατινική λέξη «μος». Η κατάληξη «ική» φανερώνει ότι το ένα συσχετίστηκε με το άλλο λόγω ομοιότητας ή εξάρτησης ή λόγω του ότι προέκυψε απ' αυτό. Αυτή την κατάληξη τη συναντά κανείς σε όλες τις βορειοευρωπαϊκές γλώσσες (ich, ig, ic, ή ick). Σχετίζεται με την κελτική λέξη «αικ» που σημαίνει «ίσος» και προέρχεται από την

αιγυπτιακή και εβραϊκή λέξη «ach», σύμβολο της ταυτότητας, της ισότητας και της αδελφότητας.

Αν, μετά την ετυμολογία της λέξης «μουσική» που έδωσα, συλλαμβάνει κανείς την ευρύτερη έννοια που απέδιδαν οι Αιγύπτιοι στη ρίζα της και που οι Έλληνες της προσέδωσαν, θα έχει μικρότερη δυσκολία να αντιληφθεί τις διάφορες έννοιες με τις οποίες κατανοούσαν (οι Έλληνες) τις Μούσες τους και την παγκόσμια επιρροή που απέδιδαν σ' αυτή την επιστήμη, που τους καθόρισε με τόση ιδιαιτερότητα. Μπορεί κανείς εύκολα να καταλάβει γιατί θεωρούσαν όλες τις τέχνες σαν απορροές της μουσικής, γιατί, ακολουθώντας την έννοια αυτής της λέξης, όλα όσα υπηρετούν την εξωτερίκευση της σκέψης, όλα όσα κάνουν κάτι που ανήκει στη διανοητική σφαίρα να γίνεται αισθητό και να μεταβαίνει από τη δυνητικότητα στην πράξη παίρνοντας μια κατάλληλη μορφή, όλα λοιπόν αυτά ανήκουν σ' αυτή την έννοια. Οι Αιγύπτιοι φαίνεται ότι είχαν τρεις μόνο μούσες: Μελέτη, Μνήμη, Αοιδή, δηλαδή εκείνη που παράγει ή γεννά, εκείνη που διατηρεί ή καθορίζει κι εκείνη που κάνει κατανοητά τα πάντα. Οι Έλληνες, ανεβάζοντας τον αριθμό τους σε εννέα, ταξινόμησαν ακόμη περισσότερο τις ιδιότητές τους. Τις θεωρούσαν θυγατέρες του Δία και της Μνημοσύνης, δηλαδή της αιώνια ζώσης οντότητας και της ιδιότητας διατήρησης στη μνήμη και τα ονόματά τους ήταν τα εξής: Κλειώ, εκείνη που γιορτάζει, Μελομένη, εκείνη που τραγουδά για πράγματα αξιομνημόνευτα, Θάλεια, εκείνη που ανθεί, που αναζητά τη συμφωνία, Ευτέρπη, εκείνη που θέλγει (που φέρνει σε έκσταση), Τερψιχόρη, εκείνη που αγαλλιά με το χορό, Ερατώ, εκείνη που αγαπά, Καλλιόπη εκείνη που αφηγείται εκπληκτικά πράγματα, Ουρανία, εκείνη που συλλογιέται τους ουρανοί και Πολύμνια, εκείνη που εκφράζει τις ποικίλες τέχνες. Οι εννέα Μούσες αναγνώριζαν σαν

ηγέτη τους τον Απόλλωνα, το συμπαντικό γεννήτορα και μερικές φορές είχαν σαν οδηγό τους τον Ηρακλή, τον κύριο του Σύμπαντος.

Επειδή οι Σύγχρονοι έχουν προ πολλού διαχωρίσει τη μουσική από την επιστήμη της μουσικής γενικότερα, θα τη θεωρήσω κι εγώ σαν το μέρος εκείνο της επιστήμης που για να γίνει κατανοητή από τη διάνοια του ανθρώπου χρησιμοποιεί στο εξωτερικό επίπεδο δύο δομικά στοιχεία, τον ήχο και το χρόνο, θεωρώντας το ένα σαν ύλη και το άλλο σαν ρυθμιστή της μορφής που της προσδίδει σαν τέχνη. Ο τόνος όμως, γίνεται αντιληπτός μόνο από το ανθρώπινο αυτί μέσω των κραδασμών που του μεταβιβάζει στον αέρα, σύμφωνα με ορισμένες σχέσεις που βασίζονται στους αριθμούς· αποκτά μελωδικές και αρμονικές ιδιότητες, δηλαδή μετακινείται από χαμηλά προς υψηλά, μόνο σύμφωνα με ορισμένες σχέσεις που εξαρτώνται από αριθμούς· ο μουσικός ρυθμός, από τον οποίο ελέγχεται ο κάθε τόνος, μετράται μόνο σύμφωνα με ορισμένους νόμους της κίνησης, οι οποίοι και πάλι εξαρτώνται από αριθμούς. Συνεπώς, διαπιστώνει κανείς ότι οι αριθμοί ενυπάρχουν στα στοιχεία της μουσικής και χωρίς αυτούς δεν γίνεται τίποτε. Οι αριθμοί λοιπόν αποτελούν ένα είδος αρχής και είναι πράγματι η αρχή της μουσικής, με τη γνώση δε των ιδιοτήτων τους μπορούμε ν' ανακαλύψουμε τις ιδιότητες του ήχου και του χρόνου στα πλαίσια αυτής της επιστήμης. Αφήνοντας στη φυσική και στη μεταφυσική όλα όσα εννοιολογικά τους ανήκουν, εκείνο που χρειάζεται να ξέρουμε γι' αυτό καθ' αυτό τον τόνο είναι ότι διαχωρίζεται από το θόρυβο με βάση ορισμένες σχέσεις οι οποίες προκύπτουν και πάλι από τους αριθμούς γιατί, όπως έχω πει οι θόρυβοι είναι στην ουσία το σύνολο ενός πλήθους διαφορετικών ήχων που ακούγονται ταυτόχρονα και που κατά κάποιο τρόπο έρχονται ο ένας σε αντίθεση με τα

κύματα του άλλου ενώ οι τόνοι ξεχωρίζουν απ' τους θορύβους και γίνονται ολοένα και πιο αρμονικοί όσο το σώμα που τους παράγει είναι περισσότερο ελαστικό, ομοιογενές, κατασκευασμένο από ένα υλικό με μεγαλύτερη συνοχή καθαρότητα και τελειότητα. Μπορεί επομένως να συμπεράνει κανείς ότι ένα σώμα είναι περισσότερο θορυβοποιό όσο περισσότερο διαχωρίζεται σε μάζες άνισης στερεότητας και υφής και είναι περισσότερο ηχοποιό όσο περισσότερο προσεγγίζει την ομοιογένεια.

Από τις εμπειρίες που παρέθεσα στο έργο μου «Notions sur le sens de l'ouïe» συμπεραίνει κανείς ότι το αυτί του ανθρώπου είναι ανοιχτό πρώτα στο θόρυβο και στη συνέχεια περνώντας ασυνείδητα από το μη αρμονικό στο αρμονικό, ή από τη διάσπαση στην ενότητα, φτάνει στον τόνο. Αυτή φαίνεται πως υπήρξε ανέκαθεν η πορεία της Φύσης. Στόχος της είναι η *απόλυτη* ενότητα. Οι φυσικοί που έχουν υπολογίζει τον αριθμό των κραδασμών που παράγουν τα ηχοποιά σώματα σε ένα δεδομένο χρονικό διάστημα, υποστηρίζουν ότι ο χαμηλότερος ήχος που μπορούν να ακούσουν τα αυτιά μας είναι εκείνος ενός σώματος που ταλαντεύεται 20 φορές το δευτερόλεπτο και ο υψηλότερος είναι του σώματος εκείνου που ταλαντεύεται 40.000 το δευτερόλεπτο.

ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΙΕΡΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο αριθμός 12, που δημιουργείται από την τριάδα και την τετράδα, είναι το σύμβολο του Σύμπαντος και το μέτρο του τόνου. Χρησιμοποιώντας τέτοιες εκφράσεις μιλώ απλά και μόνο σαν διερμηνέας των αρχαίων φιλοσόφων και των σύγχρονων θεοσοφιστών και λέω ανοιχτά όσα οι ιεροφάντες της Ελευσίνας και των Θηβών εμπιστεύονταν μόνο σε κείνους που έπαιρναν μυήσεις στη μυστικότητα του ιερού. Πέρα απ' αυτό, δεν αφορά κάποια συγκεκριμένη ιδέα ενός και μόνο λαού· αποτελεί επιστημονικό και ιερό δόγμα, αποδεκτό σε όλες τις εποχές, από όλα τα έθνη, σε όλη σχεδόν τη γη. Ο Πυθαγόρας, ο Τίμαιος από τη Λοκρίδα και ο Πλάτωνας, υποστηρίζοντας ότι το δωδεκάεδρο είναι το σύμβολο του Σύμπαντος, επέκτειναν τις ιδέες των Αιγυπτίων, των Χαλδαίων και των Ελλήνων. Οι λαοί εκείνοι απέδιδαν από πολύ παλιά τη διακυβέρνηση της Φύσης σε δώδεκα βασικούς θεούς. Οι Πέρσες ακολούθησαν απ' αυτή την άποψη το δόγμα των Χαλδαίων και οι Ρωμαίοι υιοθέτησαν το δόγμα των Ελλήνων. Ακόμη και στις ακραίες περιοχές της Ευρώπης, οι Σκανδιναβοί, αποδεχόμενοι τη δωδεκαδική διάκριση, πίστευαν σε 12 κυβερνήτες του Σύμπαντος. Όταν ο Μάνι* θέλησε να αποδώσει σε αλληγορίες τη Χριστιανική θρησκεία και να σταματήσει τα αδιαμόρφωτα ακόμη σχήματά της, δέχτηκε τη σχέση δωδεκάεδρου και Σύμπαντος, επανέφερε τους υπέρτα-

* Ιδρυτής του Μανιχαϊσμού, στα μέσα του 3ου αιώνα.

τους Κυβερνήτες των Αρχαίων που το αντιπροσώπευαν και γέμισε το άπειρο με μια ουράνια αρμονία, με λουλούδια και αιώνια αρώματα που έφταναν μπροστά στον Πατέρα. Ένας Γερμανός θεοσοφιστής, ο υποδηματοποιός Μπέμε, ένας άνδρας εξαιρετικής ιδιοφυίας αλλά δίχως πολυμάθεια και διανοητική κουλτούρα, εξετάζοντας τη Φύση και το σύστημα του Σύμπαντος στη θεμελιακή τους βάση, θεώρησε το ζωδιακό αριθμό σαν ρυθμιστή του κόσμου. Αλλά και πέρα απ' αυτό, είδε σ' αυτόν τον αριθμό κάτι που δεν νομίζω να είχε δει κάποιος άλλος από την εποχή των αρχαίων Μυστηρίων: μια διαδική εξουσία, ουράνια και γήινη, πνευματική και υλική, ανοδική και καθοδική.

Η καθιέρωση του Ζωδιακού οφείλεται στο ότι ο αριθμός 12 θεωρήθηκε ότι ανάγεται στην ανώτατη σφαίρα. Η καθιέρωση αυτή, σύμφωνα με έναν εμβριθή σύγχρονο αστρονόμο, ήταν γνωστή σε όλους τους λαούς της γης. Στους αρχαίους ναούς, που θεωρούνταν σαν εικόνες του Σύμπαντος, όπου κυβερνούσε το αμετάβλητο Όν, ενυπήρχε ο αριθμός αυτός. Οι Περουβιανοί αρχιτέκτονες δεν είχαν διαφορετικές ιδέες από κείνες των Αιγυπτίων, των Περσών των Ρωμαίων κι ακόμη των Εβραίων. Ο αριθμός λοιπόν 12, που αφορούσε το Σύμπαν και σε καθετί που το εκπροσωπούσε, ήταν ανέκαθεν η αρμονική εκδήλωση των φυσικών αρχών 1 και 2 και του τρόπου με τον οποίο συνδυάζονταν τα στοιχεία τους. Ταυτόχρονα ήταν το σύμβολο του συνδυασμού των τόνων και σαν τέτοιο ίσχυε για τη Λύρα του Ερμή. Ο Βοήθιος αναφέρεται σ' αυτό το θέμα με πολύ σαφή γλώσσα και ο Ρουσιέρ ερμήνευσε πολύ καλά τις απόψεις του.

Ύστερα από τον αριθμό 12, προϊόν του πολλαπλασιασμού του 3 επί το 4, ο γενικότερα τιμώμενος αριθμός ήταν ο αριθμός 7, που προκύπτει από το άθροισμα του 3 και του 4. Στα ιερά των Θηβών και της Ελευσίνας τον

θεωρούσαν σαν σύμβολο της Ψυχής του Κόσμου, που αναδιπλώνεται στον κόρφο του Σύμπαντος και του δίνει ζωή. Ο Μακρόβιος, που μας έχει μεταδώσει πολλά αρχαία μυστήρια, λέει ότι η ψυχή αυτή, που κατανέμεται στις επτά σφαίρες του κόσμου, τις οποίες κινεί και ζωογονεί και από τις οποίες παράγει τους αρμονικούς τόνους, δηλώνεται εμβληματικά με τον αριθμό 7 ή παραστατικά με την επτάτρυπη φλογέρα του Πάνα, του θεού του Σύμπαντος. Ο αριθμός αυτός, σεβαστός από όλους τους λαούς, ήταν αφιερωμένος στον Θεό του Φωτός. Ο αυτοκράτορας Ιουλιανός μιλά αινιγματικά για τον θεό με τις επτά ακτίνες, η γνώση για τον οποίο δεν δίδεται σε κανέναν. Οι Βραχμάνοι δίδασκαν ότι ο Ήλιος αποτελείται από επτά ακτίνες και τα ιερά τους βιβλία παρουσιάζουν τον Σούρια, που αντιπροσώπευε το πνεύμα του, πάνω σ' ένα άρμα που το σέρνουν επτά άλογα. Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι, στη θέση του άρματος φαντάστηκαν μια θάρκα με επτά πνεύματα για κωπηλάτες και ο Μαρτιανός Καπέλλα φαντάστηκε στη μέση αυτής της θάρκας τον θεό Ήλιο, να κρατά στα χέρια του επτά σφαίρες, οι οποίες αντανακλούν σαν καθρέφτες το φως που ο ίδιος σκορπίζει κατά κύματα. Οι Κινέζοι ασχολήθηκαν ιδιαίτερα μ' αυτόν τον αριθμό. Όπως και οι Πυθαγόριοι, του απέδιδαν πολλές ιδιότητες. Ένα από τα ιερά τους βιβλία, το Λιου Τζου αναφέρει ότι είναι ένας αριθμός θαυμαστός. Τέλος, ακόμη και οι πρώτοι Χριστιανοί, παρά το ότι κρατούσαν αποστάσεις από κάθε ιδέα της αρχαιότητας, διέκριναν σε επτά ώρα την επίδραση του Αγίου Πνεύματος που υμνείται στις καθολικές εκκλησίες. Πρόσφατα, ένας χριστιανός θεόσοφος, εξετάζοντας τις ιδιότητες του αριθμού 7, υποστήριξε ότι δεν είναι δυνατόν να υπάρξει πνευματική κίνηση που να μην είναι επταδική, γιατί αυτός είναι ο αριθμός με τον οποίο εκδηλώνεται η πρόνοια του Πνεύματος κι επειδή η δύναμη και η

αδράνεια — που αποτελούν το συμπαντικό άξονα κάθε δράσης — είναι τα δύο θεμέλια στα οποία ο αριθμός επτά βασίζει την ύπαρξή του.

Δεν νομίζω πως χρειάζεται να προσθέσω κι άλλες απόψεις για να αποδείξω πως όλοι οι λαοί αναγνωρίζουν την επίδραση των αριθμών 7 και 12 — παράγωγων της άθροισης ή του πολλαπλασιασμού των αριθμών 3 και 4. Θα συνεχίσω λοιπόν με τη θεωρητική μου σύνθεση.

Οι βασικές αρχές Β και F αναπτυσσόμενες σε αντίστροφες κατευθύνσεις είτε με τέταρτα είτε με πέμπτα, δηλαδή πηγαίνοντας από το 4 στο 3 ή από το 3 στο 2, παράγουν δύο όμοιες δέσμες τόνων. Η ομοιότητα ακριβώς αυτή είναι που συνθέτει τη μουσική επταδικότητα και που κάνει αυτές τις νότες να ονομάζονται διατονικές, για να διακρίνονται από όλες τις άλλες, οι οποίες μπορούν βέβαια να προκύψουν από τις δύο βασικές αρχές, αλλά που δεν μοιάζουν πλέον η μια με την άλλη γιατί ξεφεύγουν από τη διατονική σειρά για να περάσουν στις χρωματικές και εναρμόνιες. Η διατονική επτάδα της μουσικής, γεννημένη από την ένωση των δύο αρχών, ισχύει όσον αφορά την ουράνια αρμονία στην πλανητική επταδικότητα. Ο θεμελιώδης τόνος Β αντιπροσωπεύει τον Κρόνο, τον πιο απομακρυσμένο από τον Ήλιο πλανήτη. Ο θεμελιώδης τόνος F αντιπροσωπεύει την Αφροδίτη, τον πλησιέστερο πλανήτη στον Ήλιο*. Ο πρώτος έχει μια ανοδική κίνηση σε τέταρτα και ο δεύτερος σε πέμπτα ως εξής:

Κρόνος	Ήλιος	Σελήνη	Άρης	Ερμής	Δίας	Αφροδίτη
B	E	A	D	G	C	F

* Οι Αρχαίοι ονόμαζαν Αφροδίτη τον πλανήτη που σήμερα ονομάζουμε Ερμή και ο Ερμής ήταν γι' αυτούς η σημερινή Αφροδίτη.

Η πλανητική αυτή επτάδα, κινούμενη στο συμπαντικό δωδεκάεδρο που αντιπροσωπευόταν από τον αριθμό 12, είναι το τέλειο μέτρο του και συνθέτει τη διατονική τάξη των τόνων και των μουσικών σχημάτων που προκύπτουν απ' αυτή. Θα παρουσιάσω την εικόνα αυτής της κίνησης αφού πρώτα κάνω ορισμένες προκαταρκτικές παρατηρήσεις.

Η πρώτη είναι ότι μια χορδή που μετράται σε τέταρτα για να δώσει τα τέταρτα B, E, A, D, G, C, F, δεν μπορεί ταυτόχρονα να μετράται σε τρίτα για να δώσει τα πέμπτα F, C, G, D, A, E, B. Γι' αυτό λοιπόν, οι δύο χορδές πρέπει να αντιπροσωπεύουν τις δύο αρχές B και F.

Η δεύτερη παρατήρηση είναι ότι οι δύο αυτές χορδές που υποτίθεται ότι κατά τα άλλα είναι ίσες, θα έχουν άνισο μήκος, γιατί η F προχωρώντας κατά πέμπτα χρειάζεται μεγαλύτερη απόσταση για να φτάσει την B, από ό,τι χρειάζεται η B για να φτάσει την F μέσω των τετάρτων.

Συνεπώς, κι αυτή είναι η τρίτη και πλέον σημαντική παρατήρηση, υποθέτοντας ότι οι δύο αυτές χορδές κάμπτονται σε μια αψίδα για να αντιπροσωπεύσουν τη συμπαντική σφαίρα και εφαρμόζοντας σ' αυτές το ζωδιακό μέτρο 12, τα δύο ημισφαίρια δεν θα είναι ίσα, παρά το ότι δίδουν αντίστοιχα παρόμοιους τόνους, γιατί οι δύο χορδές, ασύμμετρες η μια με την άλλη, περικλείουν περιοχές ή διαστήματα που, μολονότι δεν μπορεί κανείς να μετρήσει το ένα με το άλλο, ούτε και να τα εκφράσει με φυσικούς αριθμούς, θα βρίσκονται στη σχέση του μουσικού τέταρτου προς το πέμπτο. Αυτό θα χρησιμεύσει για να αποδειχθεί ότι το Σύμπαν δεν εμπεριέχεται μέσα σ' έναν τέλειο κύκλο αλλά σ' ένα είδος οβάλ, το οποίο οι Ορφικοί απεικόνισαν πολύ σωστά σαν αυγό και επίσης ότι οι επιμέρους σφαίρες των πλανητών, σε συμφωνία μ' εκείνες του Σύμπαντος, δεν είναι ακριβώς

κυκλικές, αλλά διαγράφουν μια μάλλον επιμηκημένη έλλειψη, σύμφωνα με την αναλογία της αρμονικής χορδής που εξυπηρετεί σαν μέτρο.

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΟΥΡΑΝΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ας σταθούμε για λίγο στην ουράνια σφαίρα και, διεισδύοντας, όσο η φρόνηση επιτρέπει, στη μυστικότητα των αρχαίων ιερών, ας υποθέσουμε πως ακούμε το σοφό Ευμολπίδη να λέει: «Βλέποντας τους επτά πρωταρχικούς πλανήτες να δημιουργούν ένα είδος κύκλου γύρω από μια κοινή εστία, ο αγροίκος φαντάζεται ότι η γη βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της εστίας και ότι βλέπει όχι μόνο τους πλανήτες να στρέφονται τριγύρω της αλλ' ακόμη και την υπέρτατη σφαίρα που τους περιβάλλει. Αυτό όμως είναι απλά και μόνο ένα φαινόμενο, μια χονδροειδής αυταπάτη των αισθήσεών τους την οποία θεωρούν σαν αλήθεια. Ας τους αφήσουμε να διαπράττουν αυτό το λάθος μέχρι να μπορέσουν μόνοι τους να το αποβάλλουν. Η Γη δεν είναι περισσότερο στο κέντρο του Σύμπαντος από ό,τι ο Δίας ή ο Ερμής. Η Σελήνη έχει τη θέση της στην πλανητική τάξη και όταν οι μυημένοι μιλούν γι' αυτή, εννοούν πάντοτε τη Γη, γιατί γνωρίζουν ότι η Σελήνη, η Γη και ο Τάρταρος ή η Γη της Γης, είναι ένα και το αυτό, κάτω από τρία διαφορετικά ονόματα. Γι' αυτούς είναι η τριπλή Εκάτη: Προσπερίνη στον κάτω κόσμο, Διάνα στη γη και Φοίβη στους ουρανούς. Αν η Γη είναι κέντρο, αυτό ισχύει μόνο όταν θεωρήσει κανείς ότι συνθέτει ένα ιδιαίτερο σύστημα μέσα στο συμπαντικό σύστημα και την εκλάβει σαν τον τόνο μιας μουσικής φόρμας. Από την άλλη πλευρά, οι φιλόσοφοι, έχοντας εννοήσει ότι η Γη δεν μπορεί να καταλαμβάνει το κέντρο του Σύμπαντος, έβαλαν εκεί τον Ήλιο και ερμήνευσαν με μαθηματικές σχέσεις τα φαινόμενα των ουράνιων τροχίων». «Αλλά», λέει ο Ευμολπίδης, «αυτό είναι μόνο το

σύστημα των Μικρών Μυστηρίων, από τα οποία επιτρέπει κανείς κατά καιρούς να αποκαλύπτεται και κάτι στους ανθρώπους ώστε να αντιτίθενται ασυνείδητα στο πλήθος των σφαλμάτων τους. Παρά το ότι είναι σίγουρο πως είναι πολύ καλύτερη η τοποθέτηση του Ηλίου στο κέντρο του Σύμπαντος παρά σε οποιοδήποτε σημείο της περιφέρειάς του, δεν παύει να αληθεύει ότι το άστρο αυτό, όπως θεάται από τη Γη, δεν θα 'πρεπε ποτέ να θεωρείται σαν ένας πλανήτης. Ακούστε προσεκτικά την αιτιολόγηση να μην απορρίψετε όσα θα σας πω, αν πριν δεν τα εξετάσετε σε βάθος. Σ' αυτό το κεντρικό σημείο ο Ήλιος είναι αόρατος σε μας. Αν γίνεται στα μάτια μας ορατός, αυτό οφείλεται στην αντανάκλαση του φωτός του. Ο Ήλιος που διακρίνουμε δεν είναι παρά μια εικόνα του νοητού Ηλίου ο οποίος από το κέντρο μεταδίδει κίνηση στο Σύμπαν και το γεμίζει με φως. Οι ακτίνες του εκείνες που φτάνουν σε μας μας φωτίζουν χάρη σ' ένα είδος περιφερειακού καθρέφτη που τους δίνει υπόσταση και τις προσαρμόζει στην ατέλεια των οργάνων μας.

Δεν χρειάζεται να γνωρίζουμε κάτι περισσότερο γι' αυτό προκειμένου να κατανοήσουμε τη μουσική φόρμα που εξετάζουμε και θα ξεπερνούσα τα όρια αν προχωρούσα περισσότερο. Είναι αρκετό να γνωρίζετε ότι οι υπολογισμοί των αστρονόμων για τις κινήσεις, τη μάζα, τις αντίστοιχες αποστάσεις των ουρανίων σωμάτων και την εσωτερική τους δομή είναι εξαιρετες όσο αφορούν τις φυσικές σχέσεις και τη γενικότερη ενημέρωση και έχουν γίνει με αξιοθαύμαστο ταλέντο. Δεν έχουν όμως κανένα νόημα όταν έρχεται κανείς να τις εφαρμόσει στη γνώση της αλήθειας. Οι υπολογισμοί που βασίζονται σε γήινες αυταπάτες δεν είναι ποτέ ακριβείς πέρα απ' αυτό το πλαίσιο και χάνουν την υπόστασή τους μόλις τις απομακρύνει κανείς απ' αυτό. Οι κινήσεις των άστρων είναι συνέπεια αυτών της Γης. Αν λοιπόν η Γη δεν έκανε

τις κινήσεις που πιστεύουν οι αστρονόμοι ή αν έκανε άλλες κινήσεις, τα πάντα στο σύστημα θα άλλαζαν ακαριαία. Υπολογίζουν τις αποστάσεις με βάση την ηλιακή παράλλαξη, που τους είναι παντελώς άγνωστη γιατί αναζητούν το κέντρο του άστρου αυτού εκεί όπου δεν είναι και υπολογίζουν τις μάζες με βάση τις σχέσεις που θεωρούν ότι υπάρχουν ανάμεσα στη Σελήνη και στη Γη χωρίς να γνωρίζουν ότι έφοσον η Σελήνη δεν διαφέρει καθόλου από τη Γη, οι σχέσεις αυτές είναι ταυτόσημες.

Κατά τα λοιπά, οι υπολογισμοί αυτοί, μολονότι δεν υπάρχει κάτι το αληθινό σ' αυτούς, εξακολουθούν να είναι πολύ χρήσιμοι, όπως έχω πει, όταν τους εφαρμόζει κανείς αποκλειστικά για τις ανάγκες της ζωής. Γίνονται μάταιοι ή επικίνδυνοι μόνο όταν προσπαθεί κανείς να τους μεταφέρει από το αισθητό στο νοητό και να τους προσδώσει συμπαντική ισχύ, την οποία δεν έχουν. Θα έμοιαζε με την περίπτωση που αν είχε κανείς διαμορφώσει, όπως οι εμπνευσμένοι σοφοί μας, ένα πνευματικό σύστημα βασισμένο στην ουράνια μουσική, να προσπαθούσε να υποβάλλει τα αποτελέσματα στους υπολογισμούς των φυσικών αριθμών. Γιατί η γνώση από την πρώτη αρχή πως υπάρχει η σχέση του ενός τετάρτου ανάμεσα στον Κρόνο και στον Ήλιο και ανάμεσα στον Ήλιο και στη Σελήνη — έτσι ώστε ο Ήλιος να είναι το κεντρικό και τονικό σημείο των δύο άλλων πλανητών — δεν επιτρέπει σε κάποιον να εκφράσει σε φυσικούς αριθμούς τις αντίστοιχες αποστάσεις αυτών των σωμάτων, το μεγεθός τους και την κίνησή τους, γιατί η μουσική σχέση του ενός τετάρτου μπορεί να προκύψει από χορδές που ποικίλλουν απεριόριστα σε μήκος, πάχος και κραδασμούς, σύμφωνα με την εσωτερική τους δομή και την περισσότερο ή λιγότερο ομοιογενή φύση των τμημάτων τους.

Πρέπει λοιπόν κανείς να αποφεύγει την επιπόλαιη αντικατάσταση του ενός συστήματος με το άλλο. Το φυσικό σύστημα εξυπηρετεί στον κατά προσέγγιση υπολογισμό των φαινομένων τροχιών των ουρανίων σωμάτων και στην πρόβλεψη των επαναλήψεων των φαινομένων ενώ το διανοητικό σύστημα στη γνώση, μέσα από σταθερές αναλογίες, των αιτιών αυτών των φαινομένων και στην εκτίμηση των αυταπατών που δημιουργούν. Το πρώτο είναι γνώση των εξωτερικών και ορατών επιπτώσεων και το δεύτερο των εσωτερικών και κρυφών αρχών. Η επιστήμη έγκειται στην ένωση των συστημάτων αυτών και στη χρησιμοποίηση του καθενός για το σκοπό του. Εδώ ακριβώς βρίσκεται η αληθινή φιλοσοφία. Εξετάζοντάς τα, η επιστήμη αυτή διδάσκει ότι το πρώτο, αμετάβλητο σαν την Αιτία της οποίας αποκαλύπτει την αρχή, εξαφανίζεται όταν περιορίζεται η διάνοια, ενώ το άλλο, εξαρτώμενο από τη διαφοροποίηση των μορφών, αλλάζει σύμφωνα με τις εποχές, τους ανθρώπους και τα κλίματα, έτσι ώστε να εξυπηρετεί τουλάχιστον στη διαφώτιση των ανθρώπων μέσα στο ηθικό σκοτάδι που συχνά οι προθέσεις τους και οι περιπέτειες της Φύσης τους βυθίζουν».

Έχοντας συλλογιστεί για λίγο τις απόψεις αυτές του Ευμολπίδη, ας περάσουμε στη διατονική ανάπτυξη της μουσικής. Η ανάπτυξη αυτή λειτουργεί αντιτάσσοντας τις βασικές χορδές που δίνουν τους δυο πρωταρχικούς τόνους Β και F.

B	E	A	D	G	C	F
4096	3072	2304	1728	1296	972	729
F	C	G	D	A	E	B
5832	3888	2592	1728	1152	728	512

Στην αντίθεση των δύο αυτών χορδών βρίσκουμε τη σχέση που υπάρχει σε όλα τα διατονικά μεσοδιαστήματα και η ταυτότητα των τόνων αποδεικνύεται από την ένωση που υπάρχει στον D, ο οποίος είναι μέσος τόνος των δύο χορδών. Στις πλανητικές σφαίρες η ενότητα αυτή του D αντιστοιχεί στον πλανήτη Άρη.

Αν τώρα μεταθέσουμε τις χορδές B και F στις ανώτερες οκτάβες τους, θα έχουμε μια σειρά από διατονικούς τόνους που ακολουθούν την κατάταξη που τους δίδεται από τη Φύση.

ΚΡΟΝΙΟ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Κρόνος Δίας Άρης Ήλιος Αφροδίτη Ερμής Σελήνη

B C D E F G A

ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Αφροδίτη Ερμής Σελήνη Κρόνος Δίας Άρης Ήλιος

F G A B C D E

Από όλα όσα έχω πει συμπεραίνεται ότι οι διατονικοί τόνοι, όπως τους δεχτήκαμε από τους Λατίνους και τους Έλληνες δεν είναι καθόλου αυθαίρετοι, είτε στις αναλογίες τους είτε στην κατάταξή τους και ότι οι Αιγύπτιοι που αντιστοιχούσαν τους αριθμούς με τους πλανήτες, ακολουθούσαν απ' αυτή την άποψη μια σεβαστή παράδοση που βασιζόταν στην αλήθεια ή εμπνέονταν από μια βαθύτατη σοφία. Οι τόνοι αυτοί οφείλουν την ταυτότητά τους στις αντιθετικές αναδιπλώσεις των δύο αρχών, την δε σειρά κατάταξής τους στην επανασύνδεση των ίδιων αυτών αρχών. Οι αναλογίες τους έχουν καθιερωθεί από ακριβείς μαθηματικούς υπολογισμούς, από τους οποίους τίποτε δεν μπορεί ν' αλλάξει κανείς χωρίς να προκαλέσει σύγχυση. Μπορούμε λοιπόν να τις αποδεχτούμε με

σιγουριά και να τις κάνουμε τη βάση του συστήματός μας.

ΚΡΟΝΙΟ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ - Βασική χορδή B

B C D E F G A

από 2048 σε 1944 σε 1728 σε 1536 σε 1458 σε 1296 σε 1152

ΚΥΠΡΙΑΚΟ ΔΙΑΤΟΝΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ - Βασική χορδή F

F G A B C D E

από 2926 σε 2592 σε 2304 σε 2048 σε 1944 σε 1728 σε 1536

Το μόνο που μένει να αναφερθεί γι αυτή τη διατονική τάξη αφορά την ουράνια μουσική. Θα 'πρεπε κανείς να θυμηθεί ότι οι Αιγύπτιοι, έχοντας απεικονίσει την πλανητική επτάδα με τη βασική χορδή B κι έχοντας συλλάβει την ανοδική τους ανάπτυξη σύμφωνα με τη διαδοχή των τετάρτων, θεωρούσαν αυτή τη διαδοχή σαν θεϊκή και πνευματική και ονόμαζαν τη διαδοχή με τα πέμπτα σαν γήινη και ένσαρκη. Προτιμούσαν επίσης το διατονικό γένος αυτής της χορδής γιατί αποδίδει στους πλανήτες την ίδια τάξη με κείνη που έχουν στο αιθερικό διάστημα, ως εξής:

Κρόνος Δίας Άρης Ήλιος Αφροδίτη Ερμής Σελήνη

B C D E F G A

Επειδή οι Αιγύπτιοι πίστευαν στην ανωτερότητα της Κρόνιας αρχής B έναντι της Κυπριακής F καθιέρωσαν να διέπει η διαδοχή της κατά τέταρτα τις επτά ημέρες της εβδομάδας και η διατονική της σειρά τις 24 ώρες της ημέρας, όπως αναφέρει ο Δίων Κάσιος στη Ρωμαϊκή Ιστορία του.

Να ποία είναι σειρά των ημερών της εβδομάδας:

Σάββατο Κυριακή Δευτέρα Τρίτη Τετάρτη Πέμπτη Παρασκευή
Κρόνος Ήλιος Σελήνη Άρης Ερμής Δίας Αφροδίτη

B E A D G C F

Για δε τις ώρες του πρωινού και της νύχτας:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Σάββατο	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	π.μ.
ημέρα του													
Κρόνου	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	μ.μ.
Κυριακή	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	π.μ.
ημέρα του													
Ηλίου	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	μ.μ.
Δευτέρα	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	π.μ.
ημέρα της													
Σελήνης	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	μ.μ.
Τρίτη	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	π.μ.
ημέρα του													
Άρη	B	C	D	E	F	G	A	B	C	E	F	G	μ.μ.
Τετάρτη	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	π.μ.
ημέρα του													
Ερμή	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	μ.μ.
Πέμπτη	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	π.μ.
ημέρα του													
Δία	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	μ.μ.
Παρασκευή	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	π.μ.
ημέρα της													
Αφροδίτης	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	μ.μ.

Έτσι, κάνοντας τη μουσική διατονική επτάδα να λειτουργεί μέσα στην αρμονική επτάδα, εφαρμοζόμενη στις επτά ημέρες της εβδομάδας ύστερα από τη διπλή διαίρεσή τους σε 12 ώρες, οι Αιγύπτιοι βρήκαν έναν τρόπο να διακρίνουν τις ποικίλες και αντίστοιχες σχέσεις των δύο αρχών B και F, που είχαν συνδυάσει τις δραστηριότητές τους στο ζωδιακό αριθμό 12 και απέδειξαν την ταυτότητα των αποτελεσμάτων που παρήγαν διαμορφώνοντας μια σειρά από παρόμοιους διατονικούς φθόγγους. Ύστερα ξεχώριζαν αυτούς τους φθόγγους μέσα στον αριθμό 24 εναρμονίζοντάς τους κατά διάφορους τρόπους μεταξύ τους και αντιπαρατάσσοντάς τους εκεί όπου τους θεωρούσαν εναλλακτικά σαν την αρχή μιας σειράς ή, για να μιλήσουμε με μουσικούς όρους, σαν τονικότητα του τρόπου. Το αποτέλεσμα της νέας αυτής κίνησης είναι ότι μπορεί κανείς να αναγνωρίσει επτά διατονικούς τρόπους, οι οποίοι δημιουργούν δεκατέσσερις, μια που μπορεί κανείς να τους θεωρήσει σαν πρωταρχικούς ή δευτερεύοντες. Όπως όμως θα εξηγήσω αργότερα, οι επτά αυτοί πρωτογενείς τρόποι μειώνονται σε πέντε επειδή οι αρχές B και F, δρώντας χωριστά, δεν μπορούν ποτέ να είναι θεμελιώδεις τρόποι, με την έννοια που εγώ δίνω σ' αυτό τον όρο.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΚΙΝΕΖΩΝ

Μετά τη διάσπαση της Ινδικής Αυτοκρατορίας, εμφανίστηκε ένας εκπληκτικός άνθρωπος που ανέλαβε το έργο της αποκατάστασής της με τον εξαγνισμό της θρησκείας της και με την επίλυση των προβλημάτων που είχαν προκύψει όσον αφορά την πρώτη αιτία του Σύμπαντος. Ο άνθρωπος αυτός που ονομαζόταν Ράμα πέτυχε στο έργο του και παρά το ότι το οικοδόμημά του γκρεμίστηκε από τα χέρια των υποδεέστερων διαδόχων του, αυτός κέρδισε την αιώνια δόξα της ανέγερσής του. Ο Ράμα, που επονομαζόταν «Ντέο Ναούς», από το «Ντέβα-Ναούς» και έχτισε παντού ναούς με το όνομά του αυτό, είναι ο ίδιος μ' αυτόν που οι Έλληνες ονομάζουν Διόνυσο. Σύμφωνα με τους υπολογισμούς του Αρριανού και του Πλίνιου, πέρασαν περισσότερα από 6.400 χρόνια από την εποχή του Διόνυσου μέχρι την εποχή που ο Αλέξανδρος ο Μακεδόνας επιχείρησε την κατάκτηση της Ινδίας. Όπως ξέρουμε, η εκστρατεία του Αλεξάνδρου έγινε 326 χρόνια προ Χριστού, τα οποία προστιθέμενα με τα 1.825 της σημερινής εποχής σ' αυτά, μας δίνουν ένα σύνολο 8.551 ετών από τον Ράμα μέχρι σήμερα. Ο θεϊκός αυτός άνδρας ήταν, σύμφωνα με τους Βραχμάνους, μια από τις ενσάρκώσεις του Βισνού και εμφανίστηκε κατά το τέλος της Δεύτερης Εποχής, τριάντα με σαράντα-πέντε γενιές μετά τον Μπαράτα — που αν θεωρήσουμε κάθε γενιά σε 30 ή 33 χρόνια, μας δίνει ένα σύνολο δέκα αιώνων. Όλα αυτά δίνουν μια ηλικία 9.000 ετών στο σύστημα του Μπαράτα, πράγμα που μπορεί να οδηγήσει κάποιον να

θεωρήσει ότι τα προβλήματα που δημιούργησε και που προκάλεσαν τη διάσπαση της τελευταίας Αυτοκρατορίας, ξέσπασαν για πρώτη φορά πριν από 5.600 χρόνια.

Μολονότι οι Κινέζοι είναι εκείνοι που άρχισαν νωρίτερα απ' όλους να καταγράφουν την ιστορία τους, τα χρονικά τους δεν πλησιάζουν καθόλου την εποχή για την οποία μιλάω. Οι ημερομηνίες τους δεν πηγαίνουν παλιότερα από τη Δυναστεία Χοια, είκοσι τρεις ή είκοσι τέσσερις αιώνες πριν από τον Χριστό, δηλαδή 4.200 περίπου χρόνια πριν από τη σημερινή εποχή.

Τα 4.300 ή 4.400 χρόνια που πρέπει, σύμφωνα με τους υπολογισμούς μου να χωρίζουν αυτή τη δυναστεία με το έργο του Ράμα, που συνένωσε για μια στιγμή την Τσάντρα Ντουέπ ή Κίνα με την Ινδική Αυτοκρατορία, είναι γεμάτα από αλληγορικές αφηγήσεις, οι οποίες δεν αναφέρονται σε ανθρώπινες προσωπικότητες αλλά σε ηθικές και κοσμογονικές οντότητες — όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Διαβάζει κανείς, για παράδειγμα, σ' αυτές ότι αρχικά μόνο το λευκό χρώμα υπήρχε στο Σύμπαν και κανένα άλλο κι ότι μόνο κατά την εποχή του Κουάνγκ Τσενγκ Τζου εμφανίστηκε το κίτρινο χρώμα και πήρε τα πρωτεία.

Το λευκό χρώμα δηλώνει εδώ είτε την Ινδική αυτοκρατορία είτε τον ίδιο τον Ράμα, του οποίου το όνομα στα σανσκριτικά σημαίνει «λαμπερή λευκότητα», ενώ το κίτρινο χρώμα χαρακτηρίζει την Κινεζική Αυτοκρατορία, που το είχε πάντοτε σαν διακριτικό της χρώμα. Το όνομα Κουάνγκ Τσενγκ Τζου σημαίνει ότι «προσδίδει ηθική στην αυτοκρατορία, της οποίας σύμβολο είναι το κίτρινο χρώμα». Κατά τον ίδιο αλληγορικό τρόπο βρίσκει κανείς ότι ο Τσου Γιουνγκ ήταν εκείνος που ανακάλυψε τη μουσική, της οποίας η πανίσχυρη μελωδία ένωσε τον Κινεζικό λαό, θελτίωσε τα ήθη τους και τους έκανε να σέβονται τους νόμους του. Το όνομα της ηθικής αυτής

προσωπικότητας φανερώνει μόνο την εξωτερική αρχή στην οποία θεμελιώθηκε η μουσική, μια αρχή που θα εξετάσουμε δίχως καθυστέρηση.

Οι Κινέζοι ιστορικοί συμφωνούν ότι η θεμελιώδης αρχή στην οποία οικοδομήθηκε η αυτοκρατορία τους ήταν εκείνη της μουσικής. Ο Παν Κου, ένας από τους πιο δοξασμένους ιστορικούς, δηλώνει ότι το δόγμα των Τσινγκ, το ιερό βιβλίο του έθνους, βασίζεται εξ ολοκλήρου σ' αυτή την επιστήμη και απεικονιζόταν σαν έκφραση και εικόνα της ένωσης Γης και Ουρανού. Μετά τους Τσου Γιουνγκ, Φου Χαι και Χουάνγκ Τι, οι οποίοι είναι προφανώς ηθικές και αλληγορικές οντότητες, οι θεωρούμενοι σαν εμπνευστές του Κινεζικού μουσικού συστήματος είναι οι Λινγκ Λουν, Κουέι και Πιν Μου Κια. Η εποχή του Λινγκ Λουν, η πιο ένδοξη από τις τρεις, δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί επακριβώς. Ίσως να μην απέχει πολύ από την ίδρυση της Αυτοκρατορίας, η οποία πηγαίνει 8.000 με 8.500 χρόνια πίσω. Το Γιο Τσινγκ, το ιερό βιβλίο που περιείχε τους νόμους της μουσικής, δεν επέζησε των βίαιων θρησκευτικών ή πολιτικών αναταραχών που έπληξαν την Κίνα σε διάφορες περιόδους. Πιστεύεται ότι όλα τα αντίτυπά του παραδόθηκαν στις φλόγες με εντολή του Τσιν Σιχ Χουανγκ Τι, όταν ο μονάρχης αυτός, οργισμένος από την επιμονή των σοφών να απορρίπτουν τους νέους του θεσμούς, διέταξε το κάψιμο όλων των αρχαίων βιβλίων από τα οποία βοηθούντο στις αντίθετες απόψεις τους. (Το γεγονός αυτό συνέβη 237 χρόνια πριν από τη Χριστιανική Εποχή).

Όσα αποσπάσματα διατηρήθηκαν στη μνήμη, συγκεντρώθηκαν προσεκτικά μετά το τέλος της Δυναστείας Τσιν από την επόμενη Δυναστεία Χαν, η οποία δοξάστηκε χάρη στις προσπάθειές της να επαναφέρει όσα η προηγούμενη Δυναστεία είχε προσπαθήσει να καταστρέψει. Ανάμεσα σ' αυτά ήταν και η αναβίωση της

αρχαίας μουσικής. Οι ταραχές όμως και ο εμφύλιος πόλεμος που ακολούθησε, δεν επέτρεψε την ολοκλήρωση του έργου της με συνέπεια να θυσιστούν ξανά όλα σ' ένα καινούργιο χάος. Χρειάστηκε να περάσει πολύς χρόνος μέχρις ότου ένας πρίγκιπας της Δυναστείας Μινγκ (που άρχισε το έτος 1.370), ονόματι Τσάι Γιου, ένθερμος υποστηρικτής αυτής της επιστήμης, ανέλαβε να την αποκαταστήσει στην αρχαία της αίγλη, επαναφέροντάς την στην αρχική της κατάσταση. Συγκέντρωσε λοιπόν όλους τους ειδικούς της μουσικής, θεωρητικούς και πρακτικούς, που υπήρχαν στην Κίνα και ερεύνησε όλα τα εθνικά κειμήλια, στα οποία λόγω του αξιώματός του είχε εύκολη προσπέλαση. Αποτέλεσμα των μόχθων του ήταν το μουσικό σύστημα, που εξακολουθεί να ισχύει και σήμερα σ' αυτή την αχανή αυτοκρατορία και που, όπως όλοι οι ειδικοί συμφωνούν, δεν διαφέρει από κείνο του Λινγκ Λουν, γιατί βασίζεται στις ίδιες αρχές που θεωρούσαν ιερές από τα βάθη του χρόνου, όπως αποδεικνύεται από τους ιερούς ύμνους που ο ίδιος ο Αυτοκράτορας τραγουδούσε στη Γιορτή των Απογόνων.

Η αρχή αυτή, που ονομάζεται Κουνγκ — δηλαδή φωτεινός πυρήνας, κέντρο στο οποίο όλα τελειώνουν και από το οποίο όλα εκπορεύονται — αντιστοιχεί στον τόνο που εμείς ονομάζουμε F. Αφομοιώνεται μέσα στην συμπαντική τάξη με το Τιεν, δηλαδή την αρσενική φύση και εξαρτάται από το Γιανγκ ή τον τέλειο περιττό αριθμό που αντιπροσωπεύεται μυστηριωδώς από μια ευθεία συνεχή γραμμή, σε αντιδιαστολή με το Γιν που αντιπροσωπεύεται από μια διασπασμένη γραμμή.

Ο αυλός που δίνει το θεμελιώδη αυτό τόνο, που ονομάζεται «χουάνγκ τσουνγκ», υπέρτατος κυρίαρχος τόνος, περιλαμβάνει και κίτρινος ως προς το χρώμα, φέρει το γενετικό όνομα Γιο, που σημαίνει «μουσική» και της οποίας είναι ο ρυθμιστής. Από τότε που επινοήθηκε

μέχρι και σήμερα, η διάμετρός του είναι ίση με τρεις σπόρους από χοντρό κεχρί, η περιφέρειά του ίση με εννέα τέτοιους σπόρους και το μήκος του ίσο με διακόσιους. Κάθε τέτοιος σπόρος ισοδυναμεί μ' αυτό που στην Κίνα ονομάζεται Φεν ή γραμμή. Επειδή ο αυλός που παράγει το «χουάνγκ τσουνγκ» εξυπηρέτησε ανέκαθεν στην Κίνα σαν βάση όλων των μονάδων μετρήσεων, μπορεί κανείς να διαπιστώσει τη φροντίδα των αρχών για τη διατήρησή του. Επειδή δε υπήρχε ο φόβος ότι διαφοροποιήθηκε από κάποια επαναστατικά κινήματα το σχήμα και το μέγεθός του, ο Πρίγκιπας Τσάι-γιου μερίμνησε να διατηρηθεί η αρχέγονη ακεραιότητά του. Έχοντας ανακαλύψει με τις έρευνές του ότι η μονάδα μέτρησης που χρησιμοποιήθηκε από τη Δυναστεία Χσια πρέπει να ήταν η ίδια μ' εκείνη που χρησιμοποιούσαν οι Ιδρυτές της Αυτοκρατορίας, πήρε σαν υπόδειγμα τον τύπο που είχε θρει να περιγράφεται σε αρχαία βιβλία και να είναι αποτυπωμένο σε ορισμένες παραστάσεις αρχαίων μνημείων και διέταξε να κατασκευαστεί ένα ακριβές αντίγραφο του από ορείχαλκο. Ύστερα από την απαιτούμενη αυτοκρατορική έγκριση, το αντίγραφο αυτό καθιερώθηκε σαν μονάδα μέτρησης για ολόκληρη την Κίνα. Ακόμη και σήμερα, αυτός είναι ο τόνος που χρησιμοποιείται για τον εναρμονισμό όλων των οργάνων και των φωνών. Το εύρος του σχετίζεται με οτιδήποτε μετράται σε υγρά και στερεά σώματα καθώς επίσης και σε επιφάνειες. Αντίγραφο του σπουδαίου αυτού πρωτοτύπου υπάρχουν σκαλισμένα σε όλα τα δημόσια μνημεία. Εκείνα που παριστάνουν το αυτοκρατορικό μοντέλο είναι τετράγωνα. Το εσωτερικό τους είναι κούφιο και κυκλικό και στην περιφέρεια υπάρχουν εννέα γραμμές. Μία από τις πλευρές του είναι χωρισμένη σε εννέα ίντσες που κάθε μία έχει εννέα γραμμές, δίνοντας έτσι ένα σύνολο ογδόντα μιας γραμμών. Αυτός είναι ο

«μουσικός πους». Η άλλη πλευρά είναι χωρισμένη σε δέκα ίντσες, με δέκα γραμμές η καθεμία, δίνοντας έτσι ένα σύνολο εκατό γραμμών. Αυτός είναι ο «πους των υπολογισμών». Ο πρώτος ονομάζεται «Λου-τσι» και ο δεύτερος «Του-τσι». Ο Λου-τσι, σύμφωνα με τους Κινέζους ειδικούς είναι αυτός που χρησιμοποιούσε ο Χουάνγκ-Τι και αφορούσε υπολογισμούς διανοητικών θεμάτων. Ο Του-τσι, χρησιμοποιήθηκε από το μεγάλο Γιου και τη Δυναστεία Χσια και αφορούσε υπολογισμούς φυσικών πραγμάτων.

Έτσι λοιπόν, από το στοιχειώδες Κουνγκ ή από την αρχή F, παίρνουν τον αριθμό τους, το μέγεθος και το βάρος τα πάντα στην Κίνα. Όλα συσχετίζονται ως προς αυτή τη μοναδική αρχή, η οποία παρέμεινε αμετάβλητη επί 8.000 χρόνια, πράγμα που επιτρέπει σε κάποιον να γνωρίσει την ιδέα των ιδρυτών αυτής της αυτοκρατορίας, να αντιληφθεί τη σχέση της με τους νόμους που διέπουν το Σύμπαν κι ακόμη να εκτιμήσει τις τάσεις που έδωσαν στα τραγούδια τους πάνω στη μουσική κλίμακα.

Κάτι που δεν είναι λιγότερο αξιοθαύμαστο, είναι ότι χάρη σ' αυτή την αρχή, που αναγνωρίζεται ιερή και απαραβίαστη, έχουν όλοι οι Κινέζοι τις ίδιες μονάδες μέτρησης θάρους και επιφανειών, καθώς επίσης και τους ίδιους τόνους στα τραγούδια τους. Η ομοιότητα όσων συμβαίνουν σήμερα στην Κίνα με όσα συνέβαιναν στην Αίγυπτο κατά την εποχή του Πλάτωνα είναι εκπληκτικά μεγάλη για να αποδοθεί στην τύχη και δεν αμφιβάλλω ότι ο σωστός μελετητής, που συλλαμβάνει τις σχέσεις, θα διακρίνει την πειστική απόδειξη για όλα όσα έχω πει.

Τώρα που γνωρίζουμε την αρχή πάνω στην οποία βασίστηκε το Κινεζικό μουσικό σύστημα του Λινγκ Λουν και τον τρόπο με τον οποίο καθιερώθηκε, ας δούμε κάτω από ποιες αναλογίες συνέλαθε ο σπουδαίος αυτός άνδρας την ανάπτυξή του και πώς κατέληξε στους

διατονικούς και χρωματικούς τόνους που έθεσε στο σύστημά του.

Ο Λινγκ Λουν, θεωρώντας τη θεμελιώδη χορδή F σαν γεννήτορα τόνο όλων των άλλων και παίζοντάς τον δυνατότερα, είτε στη μουσική πέτρα «τσινγκ» είτε στο αρμονικό μπρούτζινο «τσανγκ», άκουσε στην αντήχηση αυτών των σωμάτων αρκετούς τόνους ανάλογους ως προς τον αρχικό, ανάμεσα στους οποίους αναγνώρισε ότι οι πρώτοι και διαρκέστεροι ήταν η οκτάβα πάνω από το βασικό και το διπλό του πέμπτο ή δωδέκατό του. Έτσι κατέληξε να πιστέψει ότι η ανάπτυξη ηχοφόρων σωμάτων, γενικότερα, συμβαίνει με έναν συνδυασμό σειρών που τα έκανε να ακολουθούν ταυτόχρονα μια διπλή ή μια τριπλή διαδοχή — διπλή όπως από το 1 στο 2 ή από το 4 στο 8 για την παραγωγή της οκτάβας τους και τριπλή όπως από το 1 στο 3 και από το 4 στο 12 για την παραγωγή του δωδεκάτου τους. Οι συνδυαζόμενες αυτές σειρές τον έπεισαν ότι δεν υπήρχε κάποια άλλη αρχή και του επέτρεψαν προφανώς να κάνει τα πάντα να απορρέουν από την ενότητα. Λέμε «προφανώς», επειδή ξεκινώντας από τις ετερογενείς και ταυτόχρονες αυτές σειρές (από το 1 στο 2 και από το 1 στο 3), το σύστημα, μη υπάρχουσας της σειράς από το 3 στο 4, θα στερείται των καθοδικών χρωματικών και εναρμονικών γενών. Ο Ραμώ που 8.000 χρόνια αργότερα από τον Λινγκ Λουν θέλησε να θεωρήσει το σχήμα αυτό σαν βάση του δικού του μουσικού συστήματος, ξεκινώντας από την ίδια εμπειρία, υποχρεώθηκε να καταφύγει σε λάθος χαρακτήρες, οι οποίοι ακρωτηριάζουν όλους τους τόνους και οι οποίοι είχαν απορριφθεί σε κάθε περίπτωση που προτάθηκαν στην Κίνα, γιατί οι γνώστες αυτού του έθνους, αν και γνώριζαν από παλιά το κενό που υπήρχε στο σύστημά τους, προτιμούσαν να το διατηρούν καθαρό, έστω και

ατελές, παρά να το μιάνουν επιχειρώντας τη συμπλήρωσή του.

Την εποχή που ο Λινγκ Λουν πρότεινε τη μοναδική αυτή αρχή, δεν έβρισκε άλλη καλύτερη θεωρία και ήταν αναγκασμένος να συμφωνήσει ότι, παρά την ανεπάρκειά της, εξακολουθεί να εκφράζει σπουδαία ομορφιά.

Ένας από τους συγγραφείς που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τη μουσική των Κινέζων είναι ο Πατέρας Αμιό.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Όταν φτάνουμε να εξετάζουμε τη μουσική των Ελλήνων βλέπουμε ότι δεν πάσχουμε από έλλειψη συγγραφέων, αντίθετα μάλιστα, οι συγγραφείς είναι που αποτελούν το πρόβλημα γιατί αν τους διαβάσεις όλους δυσκολεύεσαι να κατανοήσεις τι προσπαθούσαν να πουν εξαιτίας των ασυνεπειών και των αντιφάσεων τους. Το θόλωμα αυτό και η έλλειψη συμφωνίας οφείλονται στο γεγονός ότι δεν γνώριζαν ούτε την προέλευση ούτε τις αρχές της επιστήμης.

Επειδή τα δυο αυτά στοιχεία μας είναι γνωστά σήμερα, το μόνο που έχουμε να κάνουμε για να γνωρίσουμε την ακριθή φύση της μουσικής των Ελλήνων και να εξηγήσουμε όλα τα σχετικά δεδομένα που η ιστορία τους μας παρέδωσε, είναι να επεξεργαστούμε τις επιπτώσεις τους.

Πρώτα, ας θυμηθούμε ένα σημαντικό σημείο. Η Ευρώπη, κατά ένα μέρος θαρβαρική, ήταν, όπως και ολόκληρο το υπόλοιπο ημισφαίριο, εξαρτώμενη από την Ινδική Αυτοκρατορία, μέχρις ότου συνέβη το σχίσμα των Βοσκών Βασιλέων οπότε διαχωρίστηκε και πέρασε στην κυριαρχία των Φοινίκων, μαζί με τις χώρες της Ασίας και της Αφρικής που συννορεύουν με τη Μεσόγειο. Η φυλή αυτή των σπουδαίων ναυτικών και ικανών εμπόρων ίδρυε αποικίες στα παράλια που διέπλεε και εισχωρούσε όσο βαθύτερα μπορούσε στο εσωτερικό των περιοχών εκείνων. Οι ονομασίες τις οποίες έδινε στα καινούργια τους εδάφη προέρχονταν από τη μυθολογία τους ή από τα θρησκευτικά τους σύμβολα. Οι πιο πετυχημένες κι

εκτεταμένες αποικίες τους περιλάμβαναν τους Θράκες, τους Τοσκανούς, τους Ετρούσκους και τους Δάκες, ονομασίες που διαφέρουν μόνο στη διάλεκτο και που όλες ανάγονται στο αρχέγονο όνομα της Θράκης, το οποίο στη φοινικική γλώσσα σημαίνει «αιθερικός τόπος».

Η Ελλάδα δεν διαχωριζόταν αρχικά από τη Θράκη, Η ονομασία της είναι όμοια, μόνο περισσότερο περιοριστική και λιγότερο εμφατική, εξαιτίας του διαφορετικού αρχικού γράμματος. Η ονομασία Ιωνία που δόθηκε αργότερα ήταν κοινή για όλες τις φοινικικές κτήσεις τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ασία.

Η Ελλάδα, η αν θέλετε η Θράκη — γιατί την εποχή εκείνη δεν υπήρχε διαφορά ανάμεσά τους — δέχτηκε επομένως τη μουσική της από τα χέρια των Φοινίκων, οι οποίοι μετέδιδαν το σύστημά τους σταδιακά, ανάλογα με το πόσο το επέτρεπε η πρόοδος του πολιτισμού. Για να κατανοήσουμε σωστά το σύστημα αυτό και να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε τις εξελικτικές του φάσεις, χρειάζεται να ξέρουμε ότι η λέξη «λύρα», από τότε που καθιερώθηκε να αφορά ένα συγκεκριμένο μουσικό όργανο, ήταν πρωταρχικά ένας όρος-ρίζα για την ίδια τη μουσική που επεκτάθηκε και στο όργανο, με τη συνδρομή του οποίου καθορίζονταν οι νόμοι της μουσικής. (Η ελληνική αυτή λέξη «λύρα», προερχόταν από την ίδια ρίζα με τη φοινικική «σιράχ», που εκφράζει οτιδήποτε είναι αρμονικό). Με την τρίχορδη λύρα δεν δηλωνόταν το μουσικό όργανο που έπαιζε κανείς αλλά η θεμελιώδης τονικότητα. Η κατανόηση αυτή χάθηκε όταν το θεωρητικό όργανο ταυτίστηκε με το πρακτικό.

Η τρίχορδη λύρα, για την οποία γράφει ο Διόδωρος Σικελιώτης, δήλωνε το αρχαιότερο σύστημα, εκείνο των συνημμένων τετραχόρδων (οι Β, C, D, E ενωμένες με τις E, F, G, A). Οι χορδές αυτές ήταν οι Β, Ε, Α. Η τετράχορδη λύρα του Βοήθιου φανέρωνε το σύστημα των διαζευγμέ-

νων τετραχόρδων (Ε, F, G, A - Β, C, D, E). Οι τέσσερις αυτές χορδές ήταν οι Ε, Α, Β, Ε ή αλλιώς Α, D, E, Α. Όταν μιλούσαν για τη «λύρα» αναφέρονταν σ' αυτό το σύστημα που δήλωνε τα πάντα: γιατί, επειδή η διάταξη του τετραχόρδου ήταν μαθηματικά καθορισμένη στο διατονικό γένος, ήταν αδύνατον να κάνει κανείς λάθος.

Ο καθορισμός αυτός κάθε τετραχόρδου αφορούσε δύο διαδοχικούς τόνους και ένα ημιτόνιο. Όσο οι Έλληνες δεν διέφεραν από τους Θράκες, δεν είχαν άλλη μελωδία. Τα πάντα περιλαμβάνονταν γι' αυτούς στο μουσικό διάστημα των τετραχόρδων, σύμφωνα με όσα είπαμε.

Στα δύο συστήματα των συνημμένων και διαζευγμένων τετραχόρδων, ο τρόπος κυμαινόταν ανάμεσα στους τόνους Α και Β, μένοντας κατά προτίμηση στον Α, που ταιριάζει πολύ με τις ιδέες του θηλυκού στοιχείου της φύσης. Επειδή όμως ο τελευταίος τρόπος στο κατώτερο σημείο του συστήματος των συνημμένων τετραχόρδων κατέληγε στον Β, επιτρέποντας μια προσωρινή επικράτηση της αρχής που αποδίδεται στο αρσενικό στοιχείο της φύσης, οι Φοίνικες θέλησαν να εξαλείψουν αυτή την επικράτηση και γι' αυτό το σκοπό πρόσθεσαν στο κατώτερο άκρο μια χορδή εναρμονισμένη μια διπλή οκτάβα χαμηλότερα από την υψηλότερη νότα του συστήματος του διαζευγμένου τετραχόρδου, δηλαδή έναν στοιχειώδη τόνο Α.

Μ' αυτό τον τρόπο διδάχτηκαν οι Έλληνες τον αγαπημένο τους τρόπο, τον Λοκρικό, το «τραγούδι της συμμαχίας», γνωστό με το επίθετο Λίνος (σεληνιακός). Με την πρόσθεση των δύο αυτών χορδών, τα δύο συστήματα ενοποιήθηκαν σε ένα, διαφέροντας σε ένα μόνο σημείο από κείνο των Ινδών όπως έχω ήδη εξηγήσει: ένα σημείο που αρχικά φαίνεται ασήμαντο, αν και έχει σοβαρότατες συνέπειες όσον αφορά την αρχή από την οποία εκπο-

ρεύεται. Το σημείο αυτό είναι ότι η χορδή Β ύφεση που υπάρχει στο τετράχορδο συνημμένων δημιουργεί ένα μέρος του συστήματος επειδή είναι ένας διατονικός φθόγγος και στο εξής εξαλείφοντας τον Β φυσικό σαν αρχή του, τον υποτάσσει στον F, ο οποίος γίνεται τώρα κυρίαρχος. Οι ιδέες αυτές, όπως γνωρίζουμε, ανήκαν στους Φοίνικες και σε όλους τους λαούς που ονομάζονταν Ίωνες ή Αμαζόνιοι.

Το μουσικό αυτό σύστημα, το οποίο μπορούμε να ονομάζουμε Ιωνικό, αφού έφτασε την τελειότητα, παρέμεινε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα στους Θράκες. Όπως φαίνεται, η όλη τονική αλλοίωση που είχαν οι λαοί αυτοί περιοριζόταν στο πέραςμα από το συνημμένο στο διαζευγμένο τετράχορδο ή αντίστροφα. Συχνά δεν έκαναν καμιά τροποποίηση. Τραγουδούσαν τότε στη λύρα των τριών ή των τεσσάρων χορδών, ανάλογα με το αν ήθελαν να χρησιμοποιήσουν το επτάχορδο ή το οκτάχορδο σύστημα. Επειδή η μελωδία περιεχόταν στην γκάμα του τετράχορδου, τα τραγούδια ήταν εύκολα και απλοϊκά. Συχνά αρκούσε να παίζει ο τραγουδιστής τις βασικές χορδές της λύρας Β, Ε, Α ή Ε, Α, Β, Ε, προκειμένου να βελτιώσει με διακοσμητικούς φθόγγους τα γεμίσματα. Εκείνο που επιβεβαιώνει την άποψη αυτή είναι ο τρόπος με τον οποίο ορισμένα αρχαία ελληνικά ποιήματα σημειογραφούνται. Ανάμεσα σε όσα φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού, υπάρχουν ορισμένα στα οποία το τέλος κάθε στίχου σημαδεύεται από ένα φωνητικό κι ένα οργανικό σημείο. Προφανώς, ο ποιητής ή ο μουσικός έπρεπε να προσέχει ν' αρχίσει ή να σταματήσει το παίξιμο του στίχου στην υποδεικνυόμενη χορδή αφήνοντας τον τραγουδιστή ελεύθερο να «γεμίσει» κατά βούληση τα κενά. Η θεωρητική λοιπόν λύρα μπορούσε κάλλιστα να είναι φωνητική. Από τη στιγμή όμως που έγινε ένα πρακτικό όργανο, ήταν αναγκαία η

επαύξηση του αριθμού των χορδών, οι οποίες δημιούργησαν την άρπα, το επιγόνειον, το ψαλτήριον κ.λπ. ή η πρόσθεση ενός δακτυλοθέτη, στον οποίο μπορούσαν τα δάκτυλα να σταματήσουν κάθε μια από τις χορδές, δημιουργώντας έτσι τον ήχο από τις διαφορετικές νότες του τετράχορδου που αντιπροσώπευαν και καταλήγοντας μ' αυτό τον τρόπο στην εφεύρεση της κιθάρας, του θάρβιτος, της πανδούρα κ.λπ.

Είναι δύσκολο να πούμε πόσο διήρκεσε σ' αυτή την απλοϊκή της κατάσταση η Ιωνική μουσική. Εκείνο το οποίο μπορεί κανείς να συμπεράνει με τη λογική είναι ότι οι μετατροπές της ακολούθησαν εκείνες που συνέβησαν μετά το διαχωρισμό που αναφέραμε. Έτσι προέκυψαν πολλά διαφορετικά συστήματα, τα κυριότερα των οποίων ονομάστηκαν «Λυδικό», «Φρυγικό» και «Δωρικό» — από τις ονομασίες των λαών που τα υιοθέτησαν. Τα συστήματα αυτά δεν ήταν επακριβώς τα ίδια μ' εκείνα που οι Ινδοί χαρακτήριζαν «ράγκας» ούτε βέβαια και με τα σημερινά, γιατί αντί για επτά νότες μέσα σε μια οκτάβα περιείχαν δεκάξη μέσα στο διάστημα της διπλής οκτάβας. Όπως έχω ήδη πει, τα συστήματα αυτά αποτελούνταν από σειρές συνημμένων και διαζευγμένων τετραχόρδων και εποίκιλλαν ως προς τη διαδοχή αυτών των τετραχόρδων, άλλες από την τοποθέτηση ενός ημιτονίου και άλλες από την απλή μεταφορά πάνω και κάτω. Είναι τόσο μεγάλο το κομψούζιο που προκλήθηκε από τα τόσα πολλά συστήματα και τόσο επιπόλαιη η αντιμετώπισή τους, ώστε είναι αδύνατον σήμερα να εξακριβώσουμε ακόμη και τα τρία βασικότερα — είτε η τονική βάση του Λυδικού ήταν Ε ή C και είτε του Δωρικού ήταν C ή E.

Ως προς το σημείο αυτό υπάρχει πλήρης αντιγνωμία ανάμεσα στους συγγραφείς. Σ' αυτό όμως το πλήθος των αντιθέσεων, ανακάλυψα δύο ειδικούς οι οποίοι με καθοδήγησαν να αποδώσω στον Λυδικό τρόπο τον τονικό

φθόγγο Ε και στον Δωρικό τον τονικό φθόγγο C. Ο ένας είναι ο Αριστόξενος, ο οποίος λέει ότι οι Δωριείς εκτελούσαν το ίδιο τραγούδι κατά έναν τόνο χαμηλότερα από τους Φρύγες, οι οποίοι με τη σειρά τους το τραγουδούσαν ένα τόνο χαμηλότερα από τους Λυδούς. Ο δεύτερος, είναι ο Σαουμάσιους, ο οποίος μας λέει στο έργο του «Σχολιασμοί στις Κωμωδίες του Τερέντιου» ότι η μουσική αυτών των κωμωδιών παιζόταν σε αυλούς κατάλληλους για κάθε μια τονικότητα. Ορισμένοι χρησιμοποιούσαν τον Φρυγικό τρόπο, άλλοι τον Δωρικό που ήταν χαμηλότερος του Φρυγικού και άλλοι τον Λυδικό, που ήταν υψηλότερος από τους άλλους δύο. Ο Ζαρλίνο, στην Ιταλία και ο Φουξ, στη Γερμανία, ακολούθησαν αυτή την άποψη όπως και ο Ζ. Ζ. Ρουσώ στη Γαλλία, ο οποίος μνημονεύει σχετικά μ' αυτό το θέμα και τον Πτολεμαίο.

Ορφείας και Πυθαγόρας. Ύστερα από όλα όσα έχω πει μέχρι τώρα, νομίζω πως δεν χρειάζεται να εξηγήσω το γιατί ο Αμφίων, ο Μαρσύας και ο Θάμυρις, που θεωρούνται σαν εφευρέτες των τριών συστημάτων (Λυδικού, Φρυγικού και Δωρικού) δεν ήταν φυσικά πρόσωπα, όπως συνηθίζεται να θεωρούνται. Πρέπει κανείς να αντιληφθεί ότι σ' εκείνες τις μακρινές εποχές, η ιστορία δεν ενδιαφερόταν για μεμονωμένα άτομα. Τα τρία αυτά ονόματα δηλώνουν ηθικές οντότητες και όχι φυσικά πρόσωπα, δηλώνουν σαν εφευρέτες των συστημάτων αυτών τις ιδέες που κυριαρχούσαν στις επινοήσεις τους.

Έτσι, ο Αμφίων, ο οποίος εξάρχει του Λυδικού συστήματος (το οποίο εκφράζει το θηλυκό παραγωγικό στοιχείο), έχει την έννοια της εθνικής ή μητροπολιτικής φωνής της Ιωνίας· ο Μαρσύας, εφευρέτης του Φρυγικού συστήματος, αντιπροσωπεύει το φλογερό πνεύμα, το ζήλο του πολεμιστή και ο Θάμυρις, ο οποίος κυβερνά το Δωρικό σύστημα (της ελευθερίας και της δύναμης), εκπροσωπεί το φως των δίδυμων άστρων.

Η μεγάλη μουσική επανάσταση συνέβη όταν τόλμησε κάποιος να διαχωρίσει τα τετράχορδα, που σύμφωνα με τους αρχαίους και ιερούς νόμους έπρεπε να είναι συνημμένα για πάντα. Η επανάσταση αυτή, της οποίας οι συνέπειες είναι πολύ μεγαλύτερες απ' όσο μπορεί κανείς να φανταστεί, πήγασε από το δόγμα του Κρίσνα σχετικά με το συμπαντικό ερμαφροδιτισμό. Το δόγμα αυτό είχε ήδη εκπληκτική επιτυχία: είχε γίνει αποδεκτό στη Λιβύη, στην Αίγυπτο, στην Αραβία και σ' ένα τμήμα της Φοινίκης κι από κει πέρασε εύκολα στην Ευρώπη, όπου σημείωσε σημαντική πρόοδο στους Θράκες. Οι Ίωνες, ανησυχώντας δικαιολογημένα από ένα δόγμα που απειλούσε να περιορίσει την επιρροή τους, η οποία ήδη είχε εξασθενήσει, προσπάθησαν να αντισταθούν στη διάδοσή του. Ήταν όμως πολύ αργά. Μάταια το ιερατείο εκστομίζει τα αναθήματά του: όλη η Ελλάδα ξεσηκώθηκε και διαχωρίστηκε από τη Θράκη, η οποία παρέμεινε πιστή στη μητρόπολη. Ο ένας βωμός υψωνόταν ενάντια στον άλλον και το όρος Παρνασσός επιλέχτηκε να αντικαταστήσει το ιερό βουνό της Θράκης, έδρα του ηγεμόνα Ποντίφηκα που δεν αναγνωριζόταν πλέον. Εκεί έχτισαν την πόλη των Δελφών, σαν μια ιερή πόλη με το όνομα Πυθώ και, υποστηρίζονταν ότι καθοδηγούνται από το συμπαντικό πνεύμα, τοποθέτησαν τον Ομφαλό, σύμβολο του θεϊκού ερμαφροδιτισμού, θεωρώντας τον σαν αντικείμενο της λατρείας του Ηλίου και της Σελήνης που ήταν ενωμένοι σαν μια οντότητα με το όνομα Οιτολίνος. Η επανάσταση αυτή, που διαχώρισε για πάντα την Ελλάδα από τη Φοινίκη και απομόνωσε την τελευταία από τη Θράκη, άσκησε μια μεγάλη επιρροή στο πεπρωμένο της Ευρώπης και αξίζει κάποια μέρα να μελετηθεί από τους ιστορικούς.

Έτσι ατελή όπως ήταν τα ελληνικά χρωματικά και εναρμόνια γένη, είχαν με την ιδιορρυθμία τους μια ισχυρή

επίδραση μέσα από τους χειρισμούς του Ορφέα. Στο άκουσμα του ονόματος αυτού, με το οποίο σχετίζονται τόσο μεγαλειώδεις αναμνήσεις, νιώθω μια έντονη εσωτερική επιθυμία να διεισδύσω στα βάθη της ιστορίας για να ορθώσω έτσι ένα μνημείο δόξας για το θεϊκό εκείνον άνθρωπο. Κάτι τέτοιο όμως θα ξεπερνούσε τα όρια που έχω θέσει στον εαυτό μου. Αρκεί λοιπόν να τραβήξω τη γραμμή που διαχωρίζει την αλληγορική και ηθική ιστορία από την ιστορία των εξωτερικών γεγονότων. Ο Ορφέας είναι ο πρώτος από τους Έλληνες που δημιούργησε μια εποχή, θέτοντας τον εαυτό του στο κέντρο μιας ηθικής σφαίρας, η επιρροή της οποίας εξακολουθεί να είναι αισθητή ανάμεσά μας ύστερα από τριάντα τρεις αιώνες και πλέον. Μορφωμένος από τους Αιγυπτίους και μυημένος στα πιο απόκρυφα μυστήρια, ανέθηκε στην Ελλάδα στη βαθμίδα του προφήτη και του υπέρτατου αρχιερέα. Στάθηκε ικανός να συνενώσει σε μια και μόνο λατρεία είκοσι εχθρικά έθνη, που ήταν διασπασμένα από τις θρησκευτικές τους διαφορές — αλλά και τις νομοθεσίες τους — και να θεσπίσει την αξιοθαύμαστη Αμφικτυονική Ένωση, οι αποφάσεις της οποίας επικυρώνονταν από τον αρχιερέα των Δελφών. Ήταν αυτός που δημιούργησε τη μεγαλειώδη ελληνική μυθολογία, η οποία παρά τις επίμονες προσπάθειες μιας αδιάλλακτης και φανατικής θρησκείας, εξακολουθεί να λάμπει μέσα από τα γελοία κουρέλια με τα οποία τυλίχτηκε και να δίνει ζωή στις τέχνες και κανόνα στην ποίηση.

Η σπουδαία υπηρεσία που προσέφερε ο Ορφέας στην ελληνική μουσική ήταν ότι ενοποίησε όλα τα συστήματα και διέκρινε με τον όρο «τρόπος» όλα όσα πριν απ' αυτόν ονομάζονταν συστήματα. Όπως πιστεύεται γενικότερα, δεχόταν τρεις μόνο τρόπους μέσα σ' ένα σύστημα. Οι πρωταρχικοί αυτοί τρόποι ήταν ο Λυδικός, ο Φρυγικός και ο Δωρικός, των οποίων οι θεμέλιοι φθόγγοι είχαν την

καθοδική τάξη Ε, Δ, C. Ορισμένοι θέλησαν με το διαχωρισμό του καθενός από τους τόνους Ε, Δ και Δ, C σε ενδιάμεσους, με τη χρησιμοποίηση του Ε ύφεση και του C δέση, να προσθέσουν δύο ακόμη τρόπους, τον Ιωνικό και τον Αιολικό. Άλλοι, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται ο Βάκχιος και ο Πτολεμαίος, μας διαβεβαιώνουν ότι οι τρόποι του Ορφέα ήταν συνολικά επτά, αλλά δεν υπάρχει ομοφωνία ούτε ως προς την τάξη ούτε ως προς τις ονομασίες τους. Τέλος, ορισμένοι καθιέρωσαν δεκαπέντε τρόπους: πέντε πρωταρχικούς (Λυδικό, Αιολικό, Ιωνικό, Φρυγικό και Δωρικό), πέντε «άνωθεν δευτερεύοντες», που χαρακτηρίστηκαν «υπέρ» και πέντε «κάτωθεν δευτερεύοντες», που χαρακτηρίστηκαν «υπό». Είναι όμως προφανές ότι οι δεκαπέντε αυτοί τρόποι δεν υπήρχαν την εποχή του Ορφέα, όπως επίσης είμαι σίγουρος πως δεν υπήρχε η μεταφορά των τρόπων από ημιτόνιο σε ημιτόνιο.

Αυτή η μεταφορά, θα μπορούσε να συμβεί μόνο μετά από τον Πυθαγόρα, όταν ο σπουδαίος εκείνος άνδρας, έχοντας διεισδύσει στα βάθη των Αιγυπτιακών ιερών με απaráμιλλο θάρρος και συνέπεια, έμαθε και δίδαξε στους μαθητές του τις αρχές αυτής της επιστήμης και τους έδειξε πώς να ολοκληρώνουν το μουσικό σύστημα με αδιάλειπτες σειρές διατονικών χρωματικών και εναρμόνιων μεσοδιαστημάτων, ακολουθώντας αυστηρές μαθηματικές προόδους.

Όταν ο Πυθαγόρας εμφανίστηκε στην Ελλάδα, εννιά περίπου αιώνες μετά τον Ορφέα, γεμάτος από τις γνώσεις της Αφρικής και της Ασίας, διαπίστωσε ότι η ανάμνηση της φιλοσοφίας έλλειπε ουσιαστικά από τους ανθρώπους και οι ωραιότερες διδασκαλίες του είτε παρανοήθηκαν είτε αποδόθηκαν σε φανταστικές πηγές. Η αλλοζονεία τους να πιστεύουν πως είναι αυτόχθονες και ότι δεν οφείλουν τίποτε στα γειτονικά έθνη, διαστρέ-

βλωσε όλες τις ιδέες των Ελλήνων. Τοποθετούσαν στην Κρήτη τον τάφο του Δία, του ζωντανού θεού, επέμεναν ότι ο Διόνυσος, το θεϊκό πνεύμα, είχε γεννηθεί σ' ένα χωριό της Βοιωτίας και ο Απόλλωνας, ο συμπαντικός πατέρας, σ' ένα μικρό νησί του αρχιπελάγους. Χιλιάδες παρόμοιες ανοησίες απλώθηκαν και όταν οι μάζες που πίστεψαν σ' αυτές απέκτησαν την εξουσία ανάγκασαν και τους πιο σοφούς να πιστέψουν κι αυτοί. Τα Μυστήρια, που καθιερώθηκαν για να κάνουν γνωστή την αλήθεια, ήταν πλέον ανοιχτά σε μεγάλους αριθμούς νεόφυτων κι έτσι έχασαν την επιρροή τους. Οι ιεροφάντες, τρομαγμένοι ή διεφθαρμένοι, διατηρούσαν την ηρεμία τους και καθαγιάζαν το ψεύδος. Η αλήθεια ήταν πια αναγκασμένη είτε να πεθάνει είτε να βρεθούν άλλοι τρόποι για τη διατήρησή της.

Ο Πυθαγόρας ήταν εκείνος στον οποίο αποκαλύφθηκε αυτό το μυστικό. Υπήρξε για την επιστήμη ό,τι και ο Λυκούργος για την ελευθερία. Ο νομοθέτης εκείνος είχε δημιουργήσει σε μια μικρή περιοχή της Ελλάδας ένα στρατιωτικό σώμα που θα εμπόδιζε τον επεκτατισμό των Περσών. Ο φιλόσοφος αυτός δημιούργησε μια μυστική κοινότητα σοφών και θρησκευτικών, οι οποίοι διασκορπίστηκαν σε Ευρώπη, Ασία κι ακόμη Αφρική και πολέμησαν εκεί την άγνοια και την ασέβεια που απειλούσαν να εξαπλωθούν παντού. Τεράστια είναι πράγματι η υπηρεσία που προσέφερε στην ανθρωπότητα.

Το δόγμα που δημιούργησε και το οποίο δεν έχει εκλείψει στην εποχή μας, αλλά διαπερνά σαν ακτίνα φωτός το συσσωρευμένο σκοτάδι που έφεραν οι βαρβαρικές εισβολές, η πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και η άνοδος μιας αδιάλλακτης και γεμάτης δεισιδαιμονίας θρησκείας, διευκόλυνε αφάνταστα την αποκατάσταση των επιστημών και μας γλίτωσε από μόχθους αρκετών αιώνων.

Πρώθηκε όλες τις φυσικές επιστήμες, αναζωογόνησε τη χημεία, απελευθέρωσε την αστρονομία από τις παράλογες και ανασχετικές προκαταλήψεις, μας δίδαξε τη σπουδαιότητα της γεωμετρίας και των μαθηματικών και προσέφερε κατευθυντήριες γραμμές στη φυσική ιστορία. Εξίσου επηρέασε και την πρόοδο των ηθικών επιστημών, αλλά με λιγότερη επιτυχία, όσον αφορά τα εμπόδια που συνάντησε στη θολή μεταφυσική των διαφόρων σχολών. Στη σοφία αυτού του δόγματος οφείλω κι εγώ την ανακάλυψη των αληθινών αρχών της μουσικής και το γεγονός ότι κατάφερα να γράψω με τη βοήθειά τους γι' αυτή την επιστήμη.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι στους αρχαίους χρόνους, το μουσικό σύστημα των λαών της Ανατολής είχε κάποια μέθοδο σημείωσης, γιατί από τους Αιγυπτίους, τους Φοίνικες και τους Έλληνες (η μουσική των οποίων επηρέασε πολύ τη μουσική των Περσών) οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν, όπως ξέρουμε, τα επτά φωνήεντα και οι άλλοι όλα τα γράμματα της αλφαβήτου. Ύστερα όμως από μια σειρά επαναστάσεων που κατέκλυσαν αρκετές φορές την Ασία και την Αφρική, φαίνεται ότι η ανάμνηση αυτής της μεθόδου χάθηκε στην Ανατολή. Απ' ότι είναι τουλάχιστον σίγουρο, ούτε οι Άραβες ούτε οι Πέρσες γνώριζαν σημειογραφία στη μουσική τους πριν από κάποιον Ντεμέτριους Κώτεμιρ, ο οποίος προσπάθησε, κατά το 1.673, να χρησιμοποιήσει αριθμούς γι' αυτό το σκοπό. Η επινόησή του, που είχε κάποια επιτυχία στην Τουρκία και ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη, εξακολούθει να είναι γενικότερα αποδεκτή στην Περσία ή στην Αραβία. Η Αίγυπτος δεν φαίνεται να τη γνωρίζει, σύμφωνα με όσα μαθαίνει κανείς από Γάλλους που επισκέφτηκαν αυτή τη χώρα. Οι συγγραφείς αυτοί λένε ότι την πρώτη φορά που οι Αιγύπτιοι είδαν Γάλλους μουσικούς να γράφουν μια νότα την ώρα που την τραγουδούν και ύστερα να την παίζουν, νόμισαν ότι ήταν κάτι το μαγικό. Αυτό αποδεικνύει πόσο παραμελημένη είναι η επιστήμη της μουσικής στην Αίγυπτο και επιβεβαιώνει τους ίδιους αυτούς συγγραφείς που περιγράφουν την Αιγυπτιακή

μουσική πρακτική σαν μια τυφλή ρουτίνα που όλο και υποβαθμίζεται.

Τα μουσικά συστήματα των χριστιανών της Ανατολής, που ποικίλλουν ανάλογα με το δόγμα, απέχουν πολύ από κείνα των Αράβων, των Περσών και των Τούρκων και η σημειογραφία τους δεν μοιάζει μ' αυτή στην οποία έχω ήδη αναφερθεί.

Οι Αιθίοπες, που αξίζουν την πρώτη θέση ανάμεσα στους χριστιανούς της Ανατολής, χρησιμοποιούν αλφαθητικούς χαρακτήρες για να γράφουν τη μουσική τους. Οι χαρακτήρες όμως αυτοί, που μερικές φορές σχηματίζουν μια λέξη από μια ή δύο συλλαβές, παρουσιάζουν περισσότερο τα διαστήματα ανάμεσα στους φθόγγους παρά την ίδια θέση των φθόγων. Έτσι το «χε» σημαίνει το ανιόν ημιτόνιο ή τη δίεση, το «σε» σημαίνει το κατιόν ημιτόνιο ή την ύφεση, το «κα» σημαίνει τον τόνο, το «χα» σημαίνει τη μικρή τρίτη, το «θα» σημαίνει τη μεγάλη τρίτη, το «ε» σημαίνει την τέταρτη, το «ζαχέ» την πέμπτη κ.λπ. κ.λπ. Το μουσικό σύστημα των χριστιανών αυτών, που όπως πιστεύουν οι ίδιοι δόθηκε από το Άγιο Πνεύμα μέσω ενός αγίου προσώπου ονόματι Ιάρεδ, έχει τρεις τρόπους: α) τον τρόπο «γκουέζ», που αντιστοιχεί στο σεληνιακό τρόπο, μια πλάγια μετατροπή που έχει τελικό φθόγγο το Ε, β) τον τρόπο «εζέλ», που αντιστοιχεί στον ηλιακό, μια πλάγια μετατροπή που έχει τελικό φθόγγο τον Ε ή τον F και, τέλος, γ) τον τρόπο «αθαράι» τον ιερότερο όλων — γιατί προορίζεται για τις μεγάλες γιορτές — ο οποίος έχει τελικό φθόγγο τον Ε ή τον G.

Το τραγούδι των Αιθίοπων, που αρχικά ήταν πολύ απλό, είναι σήμερα φορτωμένο με στολίδια σαν κι εκείνα των Αράβων.

Μπορεί κανείς να διαπιστώσει την ιδιόμορφη αυτή διαφοροποίηση συγκρίνοντας έναν στίχο που δόθηκε πριν από 150 χρόνια από τον Κίρχερ και ξανατυπώθηκε

με τους εξωραϊσμούς οι οποίοι προστέθηκαν στο μεταξύ. Στη θέση ενός μεγαλόπρεπου και ιερού ύμνου θα δει ένα διαστρεβλωμένο τραγούδι δίχως εκφραστικότητα. Όλα τα ιερά τραγούδια των Αιθίοπων και των Αβυσσινών είναι αυτού του τύπου.

Οι Κόπτες, που είναι απόγονοι των αρχαίων Αιγυπτίων, έχουν ακόμη χειρότερη μουσική. Δεν είναι μόνο γεμάτη από γελοία φωνητικά στολίδια, αλλά οι ύμνοι τους είναι τόσο μεγάλης διάρκειας και κάνουν τόσο εξαντλητικές τις θρησκευτικές τους τελετουργίες με τη μονοτονία τους ώστε πρέπει κανείς να στηρίζεται σε δεκανίκια για να μην πέσει κάτω εξουθενωμένος.

Οι συγγραφείς της σύγχρονης αναφοράς «Για τη Μουσική Τέχνη στην Αίγυπτο», καταγράφουν έναν κοπτικό ύμνο που μοιάζει να είναι στον τρόπο του Β. Το μουσικό σύστημα των Κοπτών περιέχει δέκα τρόπους, αλλά οι διαφορές ανάμεσα στις μετατροπές τους είναι τόσο μικρές και η μελωδία τους τόσο ανούσια, ώστε οι συγγραφείς αυτοί δεν μπόρεσαν να το εκτιμήσουν.

Οι χριστιανοί της Συρίας, που ονομάζονται Ιακωβίτες, δεν έχουν κάποια μέθοδο σημειογραφίας για την ιερή τους μουσική. Όσα γνωρίζουν έχουν διατηρηθεί από την παράδοση. Έχουν δύο είδη ύμνων, όπως επίσης και δύο τελετουργίες, που αποδίδονται αντίστοιχα στον Άγιο Εφραίμ, διάκονο της Εκκλησίας της Έδεσσας και στον Ιάκωβο, μαθητή του Ευτύχιου. Ονομάζουν τον ψαλμό της λειτουργίας του Αγίου Εφραίμ «Μεσούμπο Εφρεμοίτο» και τον ψαλμό της λειτουργίας του Ιακώβου «Μεσούτο Γιακομποίτο».

Η Συριακή μελωδία είναι ευχάριστη και πολύ λιγότερο διακοσμημένη από κείνη των Αιθίοπων. Οι Αρμένιοι χρησιμοποιούν μια σειρά από φωνητικούς τονισμούς για να σημειώνουν τη μουσική τους. Φαίνεται όμως ότι, όπως και οι άλλοι λαοί της Ανατολής, παραφόρτωσαν τη

μελωδία τους, η οποία αρχικά ήταν απλή, όπως αποδεικνύει ο Σρέντερ στο βιβλίο του «*Thesaurus linguae armenicae*».

Οι χριστιανοί αυτοί αποδίδουν την επινοήση της μουσικής τους σε έναν από τους αρχαίους Πατριάρχες, που έζησε το έτος 364 και ο οποίος, με τη σειρά του, την έλαβε σαν έμπνευση από το Άγιο Πνεύμα. Σύμφωνα με τη μαρτυρία εκείνων που ήταν σε θέση να κρίνουν, η μουσική αυτή είναι μια από τις καλύτερες της Ανατολής. Η μελωδία της απεικονίζει τη χαρά και την ευτυχία των ανθρώπων, που εργάζονται στη φύση κι απολαμβάνουν την εργασία τους χωρίς ποτέ να βαριούνται.

Οι Γάλλοι που επέστρεψαν από την Αίγυπτο, παρατηρώντας ότι οι ανατολίτες γενικότερα έχουν πολλά τραγούδια με τη μορφή μουσικών απαγγελιών, έκαναν εποικοδομητικές σκέψεις γι' αυτό το θέμα. Είναι βέβαιο, λένε, ότι οι αρχαίοι Έλληνες διέκριναν τρεις τύπους τραγουδιού: έναν απόλυτα μουσικό, του οποίου, οι φθόγγοι ήσαν μεταφερόμενοι, έναν δεύτερο, απόλυτα ρητορικό, του οποίου οι φθόγγοι δεν ήσαν μεταφερόμενοι κι έναν τρίτο, που ανήκε στην κατηγορία της ποιητικής απαγγελίας. Τα τρία αυτά είδη τραγουδιού εξακολουθούν να υπάρχουν στην Αίγυπτο, πέρα από ορισμένες διαφοροποιήσεις που επέφερε η άγνοια και το κακό γούστο και που δεν τα μεταμορφώνουν ριζικά. Όσο εμείς δεν ενδιαφερόμαστε καθόλου για το τραγούδι όταν μιλάμε, λένε, τόσο οι Αρχαίοι νοιάζονταν γι' αυτό. Στην Αίγυπτο, όλες οι δημόσιες ομιλίες, ιερές ή κοσμικές, τραγουδιούνται. Όταν οι ποιητές ή άλλοι που αυτοσχεδιάζουν, απαγγέλλουν την ποίησή τους, χρησιμοποιούν ένα όργανο για να συνοδεύουν τη φωνή τους. Το όργανο αυτό ονομάζεται «Ρεμπάχ» και έχει μια μόνο χορδή, την οποία χρησιμοποιούν για να διατηρούν το κλειδί στο οποίο τραγουδούν, παραμένοντας στον ίδιο

τόνο σε όλη τη διάρκεια της απαγγελίας τους. Οι αφηγητές αυτοί ονομάζονται στην Αίγυπτο «Μοχαντε-τίν» και είναι γνήσιοι ραψωδοί που απαγγέλλουν τα ιστορικά ή ρομαντικά ποιήματα των αρχαίων Αράβων ποιητών.

ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ ΠΩΣ ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ ΚΑΙ ΠΩΣ ΤΡΟΠΟΠΟΙΕΙΤΑΙ

Όπως έχει συνήθως καθοριστεί, η μελωδία είναι μια διαδοχή από νότες — σύμφωνα με ορισμένους νόμους — και από ρυθμό, που διαμορφώνει ένα ευχάριστο για το αυτί νόημα. Θα μπορούσε όμως κανείς να ρωτήσει εκείνους που είναι ικανοποιημένοι μ' αυτό τον ορισμό, τι εννοούν λέγοντας «ευχάριστο για το αυτί νόημα» και πώς είναι δυνατόν μια διαδοχή από νότες να δομεί ένα νόημα. Δεν πιστεύω πως έχει ποτέ ειπωθεί ότι ζωγραφική είναι μια διαδοχή χρωμάτων ούτε ότι ποίηση είναι μια διαδοχή λέξεων, μολονότι είναι προφανές ότι αυτά είναι τα στοιχεία που δομούν την υλική τους έκφραση. Δεν είναι η διαδοχή των φθόγγων που διαμορφώνει τη μελωδία αλλά μάλλον η σχέση που επέβλεψε αυτής της διαδοχής. Φθόγγοι που η τύχη ή οι υπολογισμοί τους ενώνουν, ίσως να προσφέρουν έναν ευχάριστο ήχο στο αυτί αλλά όχι και ένα νόημα, όπως ακριβώς τα ποικίλα χρώματα μπορεί να μην να πλανεύουν τα μάτια χωρίς όμως να παρουσιάζουν κάτι που να μοιάζει με εικόνα.

Ας το πούμε ξεκάθαρα: δεν μπορεί να υπάρξει μελωδία δίχως σκέψη, ούτε άλλωστε ζωγραφική ή ποίηση. Φθόγγοι, χρώματα και λέξεις, είναι τα μέσα που χρησιμοποιεί η μουσική, η ζωγραφική και η ποίηση για να ντύσει τη σκέψη με διάφορους τρόπους και να δώσει εξωτερική μορφή σε κάτι που υπήρχε πριν στο νου. Η κάθε μια απ' αυτές τις τέχνες έχει τον κατάλληλο τρόπο λειτουργίας.

Η ποίηση, που ζωντανεύει από μια γενική σκέψη γίνεται κατανοητή με την ειδικότερη επεξεργασία αυτής

της σκέψης. Η μουσική, αντίθετα, που ξεκινά από μια ιδιαίτερη σκέψη, γενικεύει αυτή τη σκέψη προκειμένου να επαυξήσει την ομορφιά και τη δύναμή της. Η ζωγραφική αφήνει την κάθε σκέψη στη δική της σφαίρα και ικανοποιείται με το να καθορίζει το αποτέλεσμα που οι δυο άλλες τέχνες αφήνουν αθέβαιο και φευγαλέο γιατί καμία από αυτές δεν μπορεί να κάνει χωρίς την κινητικότητα, κάτι που είναι άγνωστο στη ζωγραφική. Έτσι η ποίηση και η μουσική προσφέρουν η μια στην άλλη αμοιβαία βοήθεια και εξωραϊσμό, γιατί η ποίηση καθορίζει αυτό που στη μουσική είναι ασαφές, ενώ η μουσική επεκτείνει εκείνο που στην ποίηση είναι πολύ περιορισμένο. Μπορεί λοιπόν κανείς να φανταστεί και τις δυο αυτές τέχνες σαν δυο διακόνους της σκέψης, από τους οποίους ο πρώτος, μεταφέροντας ιδέες από τον ουρανό στη γη εξειδικεύει το συμπαντικό, ενώ ο δεύτερος, ανυψώνοντάς τες από τη γη στον ουρανό, δίνει παγκοσμιότητα στο εξειδικευμένο — ενώ η ζωγραφική, σταθεροποιώντας τη φαντασία που διεγείρουν η ποίηση και η μουσική προς αντίθετες κατευθύνσεις, κράτα την ψυχή σ' ένα στατικό σημείο.

Ύστερα απ' αυτές τις παρατηρήσεις πάνω στη φύση και το αντικείμενο της μουσικής, πιστεύω ότι θα πρέπει κανείς να καθορίσει την μελωδία, που είναι η πεμπτουσία της, όχι σαν μια ευχάριστη διαδοχή από φθόγγους αλλά σαν έκφραση μιας σκέψης που προσφέρει άμεσα ή έμμεσα η ποίηση και που αποκτά παγκοσμιότητα με τη βοήθεια των διαδοχικών φθόγγων, των οποίων η αυθεντικότητα, η συνεργασία και το μήκος καθορίζονται από τους νόμους του μουσικού συστήματος.

Όσον αφορά ιδιαίτερα τη σκέψη που παρήγαγε τη μελωδία ή όλα όσα έχουν να κάνουν με τη μουσική και γενικότερα με τις καλές τέχνες ας δούμε τις απόψεις των Αρχαίων. Έλεγαν λοιπόν ότι η νοημοσύνη είναι που

γεννά όλα όσα είναι ανεπαίσθητα, ότι μόνο αυτή μπορεί να μιλήσει για θεϊκά θέματα και ότι μόνο η μελωδία την οποία δημιουργεί είναι άξια να μεταφέρει στους θεούς τις προσευχές των ανθρώπων και ικανή να αφυπνίζει στην ψυχή την ιδέα της αγάπης του Θεού. Θεωρούσαν ότι η επιστήμη βοηθά μερικές φορές τη νοημοσύνη αλλά ποτέ δεν την υποκαθιστά. Απέδιδαν στη σκέψη τη δύναμη να γνωρίζει όλα τα ανθρώπινα θέματα και να αντιλαμβάνεται τις αλληλεξαρτήσεις τους. Πίστευαν ότι η μελωδία την οποία δημιουργεί είναι κατάλληλη ν' απεικονίζει τα έργα της Φύσης, να διεγείρει ή να κατασιγάσει τα ανθρώπινα πάθη, να ανασκοπεί τα γεγονότα της ζωής και να της δίνει περισσότερη χαρά και φως. Η σκέψη της ευφυούς νοημοσύνης προεξήρχε στην ιερή μελωδία και το αληθινό της βασίλειο ήταν ο ναός. Η σκέψη της επιστήμης παρουσίαζε τη δύναμή της στη δραματική μελωδία και κυριαρχούσε βασικά στο θέατρο.

Ίσχυε βασικά η αντίθετη κατάσταση απ' αυτή που ισχύει σήμερα.

Επειδή όμως είναι σπάνιο για την ψυχή του ανθρώπου να παραμένει σε τέλεια αρμονία όταν η αρετή που τον εξαγνίζει δεν επαρκεί για να τον ανυψώσει στο φως της διανόησης, οι Αρχαίοι δίδασκαν ότι στη σύγχυσή της επιτρέπει τότε τη μια ιδιότητα να κυριαρχεί και τότε την άλλη. Όποτε δε η αρετή παραχωρεί το βασίλειό της στη φαυλότητα και υποβαθμίζεται τόσο που σχεδόν χάνεται, οι αρχές της θολώνουν και η άγνοια και η περηφάνεια σφετερίζονται τη θέση της αλήθειας και κυβερνούν με την προκατάληψη και την ιδιοτέλεια.

Όταν η ψυχή νιώθει μόνο αυτού του είδους τη σύγχυση, η σκέψη η οποία απορρέει είναι ανάλογη με οποιαδήποτε από τις ιδιοτητές της που κυριαρχεί. Η ικανότητα εκπόρευσης ιδεών, εξυψώνει τη φαντασία, δίνει στα γεννήματά της και ιδιαίτερα στη μελωδία ένα

ρομαντικό χρώμα και ακολουθώντας τη ροπή της ψυχής δημιουργεί φανταστικά θέματα, ανάλογα με τη λογική, το πάθος ή την ευχαρίστηση. Η ικανότητα της ανάμνησης, λειτουργώντας κυρίαρχα, ανασκοπεί τη μνήμη των θεμάτων με τα οποία η ψυχή απασχολείται κυρίως, σύμφωνα με τους ίδιους νόμους και τα περιγράφει με ευκολία. Απ' αυτή ακριβώς τη διαδικασία προκύπτει η περιγραφική ικανότητα και το θέατρο έχει τις δραματικότερες σκηνές, ιδίως όταν η δύναμή της ασκείται στο ευέξαπτο και γεμάτο πάθος μέρος της ψυχής. Τέλος, το ταλέντο προκύπτει κυρίως από την αντιληπτική ικανότητα: συλλαμβάνει εύκολα τις σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στα πράγματα, γνωρίζει τις μορφές, αναπτύσσει και εφαρμόζει τους κανόνες.

Η μελωδία την οποία παράγει είναι σωστή αλλά ψυχρή, ιδιαίτερα μάλιστα όταν κυριαρχείται από τη λογική. Το πάθος τη θερμαίνει λίγο, αλλά μόνο όσον αφορά τις μορφές. Εκείνος που καθοδηγείται στις μουσικές του συνθέσεις από την ικανότητα εκπόρευσης ιδεών, διέπεται από μια ανάταση, ενώ εκείνος που κυριαρχείται από την ικανότητα της μνήμης έχει δύναμη και χάρη, εκείνος δε που ακολουθεί την ικανότητα της αντίληψης έχει ταλέντο. Ο πρώτος εργάζεται με φωτιά, ο δεύτερος με πνεύμα και ο τρίτος με ψυχρότητα.

Ύστερα από όσα ανέφερα, πρέπει κανείς να κατανοήσει ότι δεν είναι δυνατόν να διδαχτεί ο τρόπος δημιουργίας μιας μελωδίας, γιατί εξαρτάται αποκλειστικά από τη σκέψη του συνθέτη η οποία ανατέλλει μέσα στην ψυχή του. Το μόνο που μπορεί κανείς να κάνει είναι να παρουσιάσει σ' αυτή τη σκέψη τα υλικά που έχει να χρησιμοποιήσει και τα μέσα που η Φύση έχει δώσει για τη διαμόρφωσή τους.

ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ ΣΕ ΝΕΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΜΙΜΗΤΙΣΜΟ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Λένε ότι οι τέχνες γενικότερα και η μουσική ειδικότερα αποτελούν μια μίμηση της Φύσης. Αυτό είναι αναμφίβολα σωστό αν κανείς το κατανοεί πράγματι, όσο όμως κι αν βοηθά είναι και εξίσου επικίνδυνο αν λείπει αυτή η κατανόηση. Η Φύση, που αποτελεί το αντικείμενο της μίμησης στις τέχνες, δεν είναι — όπως νομίζουν οι αμαθείς — η εξωτερικότητα εκείνη, της οποίας τα φαινόμενα προκαλούν εντυπώσεις στις αισθήσεις, αλλά κάτι με δική του νοημοσύνη, μέσα από την οποία εκδηλώνονται θαυμαστά πράγματα. Αν παίρνει κανείς σαν μοντέλο τις υλικές της μορφές γίνεται ένας στείρος αντιγραφέας, ένας ψυχρός μιμητής. Μόνο με την κατανόηση της πνευματικής της ομορφιάς μπορεί να πει ότι μοιάζει να φέρεται σαν δημιουργός. Η τέχνη εκείνη που σχετίζεται περισσότερο με τον προβληματισμό αυτόν είναι βέβαια η ζωγραφική. Πόσο όμως λείπει από τον καμβά ενός μέτριου ζωγράφου το αίσθημα και η ζωή! Ακόμη και οι πιο σπουδαίες του προσπάθειες μειώνουν την τέχνη. Μπορεί να μιμηθεί με ακρίβεια τη Φύση αντιγράφοντάς ένα βράχο, ένα λουλούδι, κάποιο άτομο, ένα ζώο ή κάτι άλλο, αλλά η «φύση» αυτού του είδους δεν έχει καμιά σχέση ασφαλώς μ' εκείνη που ενέπνευσε το Ραφαήλ στη δημιουργία της «Μεταμόρφωσης» του. Δείτε τα ανυπέρβλητα εκείνα μνημεία που έγιναν εμπνευσμένα από το Μιχαήλ Άγγελο ή τον Περώ και πείτε μου πού υπάρχει στη φύση το μοντέλο για τη Βασιλική του Αγίου Πέτρου ή του Λούβρου;

Ο θρίαμβος των τεχνών δεν έγκειται στη μίμηση της Φύσης, όπως έχει κατ' επανάληψη λεχθεί αλλά στον εξωραϊσμό και την ανύψωσή της που επιτυγχάνεται όταν της προσφέρεις αυτό που δεν έχει, όταν τη μεταφέρεις πέρα από τη σφαίρα της σε μια άλλη σφαίρα λιγότερο περιχαρακωμένη και περισσότερο ευγενική. Απ' όλες τις τέχνες, η μουσική είναι εκείνη που ο θρίαμβός της αυτού του είδους μπορεί ευκολότερα να κατανοηθεί. Μια χονδροειδής μίμηση της υλικής φύσης όχι μόνο την υποβαθμίζει αλλά την καταστρέφει γιατί υιοθετεί κάτι το μη υπαρκτό. Ένα απλό πείραμα μπορεί να αποδείξει του λόγου το αληθές.

Ακούστε έναν ικανό τραγουδιστή ή έναν έμπειρο μουσικό που παίζει φλάουτο ή όμποε να παρουσιάζει στη μέση μιας πλήρους ορχήστρας το κελάιδισμα των πουλιών. Θα νιώσατε μεγάλη ευχαρίστηση όχι τόσο για την ακρίβεια της μίμησης όσο για τα συναισθήματα που νιώσατε κάποτε και τα οποία αφυπνίζει τώρα το ταλέντο του συνθέτη και του εκτελεστή. Τίποτε δεν μοιάζει περισσότερο με το τραγούδι του αηδονιού απ' ό,τι οι αρμονικοί αυτοί κραδασμοί που χαροποιούν τα αυτιά σας. Κι όμως αναγνωρίζετε τι είναι αυτό που σας χαροποιεί. Φέρτε τώρα στην ορχήστρα ένα από κείνα τα πηλίνα κανατάκια που γεμίζουν τα παιδιά με νερό και φυσούν, μιμούμενα το κελάιδισμα των πουλιών. Τη στιγμή που θ' ακούγατε τη θλιβερή αυτή μίμηση όλη η γοητεία θα χανόταν και η ευχαρίστηση θα παραχωρούσε τη θέση της στην απέχθεια και στην ανία.

Οι απολίτιστοι επαναλαμβάνουν τα απλοϊκά ή άγρια τραγούδια τους χωρίς να έχουν την πρόθεση να μιμηθούν οτιδήποτε από τη Φύση. Η μελωδία τους βγαίνει από τα συναισθήματα της ψυχής τους. Το μοντέλο που θα 'πρεπε να μιμηθεί ο συνθέτης είναι η ίδια η ψυχή του. Ας το αναζητήσει και θα το βρει, αν η ψυχή του είναι

ικανή να το δημιουργήσει. Αν όμως δεν είναι, τότε δεν πρέπει να ελπίζει ότι θα το βρει κάπου αλλού. Όσα μπορεί να πάρει από την υλική φύση, θα είναι δίχως ζωή, αποστειρωμένα. Αν δεν συγκινηθεί ο ίδιος δεν θα μπορεί να συγκινήσει άλλους. Οι πιο τέλειες εικόνες του θα είναι σκελετοί και η δανεισμένη λεπτότητα με την οποία νομίζει ότι ντύνει την ξηρασία τους θα είναι πάντα παράταιρη.

Άκουσε αυτό το μυστικό, νεαρέ συνθέτη, που αναζητάς την τελειοποίηση της μουσικής τέχνης. Μάθε ότι ανάμεσα στις ψυχές υπάρχει μια ανταπόκριση, ένα μυστικό ρευστό, ένας άγνωστος ηλεκτρισμός που τις φέρνει σε επικοινωνία. Από όλα τα μέσα με τα οποία ενεργοποιείται αυτό το ρευστό, η μουσική είναι το πλέον ισχυρό. Θα 'θελες να μεταδώσεις στους ακροατές σου ένα αίσθημα, ένα πάθος; Θα 'θελες να ξυπνήσεις μέσα τους μια ανάμνηση, να τους εμπνεύσεις ένα προαίσθημα; Συνέλαβε πρώτος εσύ αυτό το αίσθημα, εμπέδωσέ το μέσα σου, δούλεψε! Αυτό που έχεις, αυτό και θα βγει. Όσο περισσότερη ενέργεια έχεις δώσει στο συναίσθημα, τόσο εντονότερα θα είναι τα αισθήματα των ακροατών σου. Θα βιώσουν ανάλογα με τη δική σου ενέργεια και με τη δική τους ευαισθησία, τον ηλεκτρικό παλμό που θα έχεις αποτυπώσει στο ρευστό αυτό που ανέφερα. Δεν χρειάζεται να ανησυχείς για το πώς λειτουργεί· μη με ρωτάς πώς αυτός ο παλμός μπορεί να εκδηλωθεί σ' ένα κομμάτι χαρτί. Οι μεταφυσικές αυτές αναλύσεις δεν πρέπει να σε απασχολούν σ' αυτή τη φάση. Πράξε σύμφωνα με όσα σου είπα και μην αγωνιάς. Ίσως βέβαια να πεις, «Αρκεί άραγε να απορροφηθείς σ' ένα συναίσθημα για να μπορείς να το μεταδώσεις; Αρκεί άραγε να συλλάβεις έντονα μια ιδέα για να μπορείς να την εμπνεύσεις; Δεν χρειάζεται να γνωρίζει κανείς τα μέσα που χρειάζονται για να γίνει αυτό;» Οπωσδήποτε χρειά-

ζονται τα μέσα και δεν θέλω να νομιστεί ότι υποστηρίζω το αντίθετο. Όσο μεγάλη και να 'ναι η εμπνευσή σου, για να μπορείς να ζωγραφίσεις πρέπει να έχεις πινέλλα, παλέτα με χρώματα και να γνωρίζεις τους κανόνες της ζωγραφικής. Το να θέλεις να κάνεις μουσική χωρίς να είσαι μουσικός, είναι γελοίο και υπερβολικό. Τα πινέλλα, η παλέτα και το σχέδιο δεν κάνουν το ζωγράφο αλλά τον υπηρετούν. Η τέλεια γνώση της μουσικής επιστήμης, όλων των κανόνων της μελωδίας και της αρμονίας δεν κάνουν το συνθέτη, δίχως όμως αυτά δεν μπορεί ο μουσικός να κάνει τίποτε. Ο πιο επιδέξιος φλαουτίστας δεν μπορεί να δείξει το ταλέντο του αν δεν έχει το όργανο να παίξει.

Γνώρισε λοιπόν την τέχνη σου, μάθε όλα όσα υπάρχουν γι' αυτήν, συγκέντρωσε όλο το σχετικό υλικό που σου είναι αναγκαίο. Φαντάσου ότι από την ενέργεια της βούλησής σου θα γεννηθεί το ταλέντο, το οποίο αν κατευθυνθεί από την ευφυΐα δεν θα αναχαιτισθεί από εμπόδια. Η ευφυΐα είναι που θα δώσει ζωή στους υλικούς παράγοντες της επιστήμης· το ταλέντο θα δείξει πώς να χρησιμοποιηθούν.

Αν ανησυχείς για τη φύση των υλικών παραγόντων με τους οποίους σε εφοδιάζει η επιστήμη και με ρωτάς πώς μπορείς, φερ' ειπείν, να ξεχωρίσεις ποιος θα δώσει στη μελωδία τη χροιά της λύπης, της χαράς, της τρυφερότητας ή της δύναμης, θα σου απαντήσω ότι αυτό θα εξαρτάται πάντοτε από την ορθότητα του αισθήματός σου και από τη δύναμη της βούλησης που χρησιμοποιείς για να το εκφράσεις. Αν, θέλοντας να απεικονίσεις τη λύπη, μπορείς να ταυτιστείς μ' αυτό το συναίσθημα, τα μέσα που απαιτούνται για ένα τέτοιο χαρακτηρισμό, θα φανούν από μόνα τους και θα μπούν σε λειτουργία από τη βούλησή σου ανάλογα με την ευρύτητα του ταλέντου σου. Το ίδιο ισχύει όσον αφορά το συναίσθημα της χαράς

καθώς επίσης και κάθε άλλη κατάσταση. Οι εικόνες δεν θα παρουσιάζουν πια δυσκολίες.

Να νιώθεις μέσα σου έντονα αυτό που θέλεις να αισθανθούν οι άλλοι. Σε διαβεβαιώνω πως δεν υπάρχει άλλη αρχή μουσικής έκφρασης, τόσο για το συνθέτη όσο και για τον εκτελεστή. Η πρωταρχική έμπνευση ανήκει στον ένα και η δευτερογενής σύλληψη στον άλλον. Ο ένας καθορίζει την αιτία, ο άλλος επεκτείνει το αποτέλεσμα. Μια καλή σύνθεση, μια σύνθεση δηλαδή που εμπεριέχει την έκφραση οποιουδήποτε αισθήματος απορρέει από το συνθέτη, είναι σπάνιο φαινόμενο να μην τη νιώσει ο εκτελεστής, όσο λίγο ταλέντο κι αν διαθέτει.

Εξετάζοντας προσεκτικά και με βαθύ συλλογισμό τις μουσικές συνθέσεις των μεγάλων δασκάλων, θα μάθεις να γνωρίζεις τα θετικά μέσα που σου προσφέρει η επιστήμη για να εκφράζεις τη σκέψη σου. Τα μέσα αυτά μπορείς να τα θρεις ακόμη πιο απλά και προσιτά στα λαϊκά και παραδοσιακά τραγούδια, στα πολύτιμα υπολείματα της αρχαίας μουσικής. Είναι όμως λάθος να πιστεύεις ότι τα μέσα αυτά, όσο τέλεια κι αν τα κατέχεις, μπορούν να αντικαταστήσουν το αίσθημα μέσα σου και να σε επηρεάσουν στην έκφραση, αν δεν έχεις εσύ ο ίδιος καλλιεργήσει και αναπτύξει στον εσωτερικό σου κόσμο τις αρχές τους. Χωρίς αιτία δεν υπάρχει αποτέλεσμα, δεν μπορεί να προκύψει κάτι από το τίποτε και μάταια προσπαθεί κανείς να βρει κάτι αν πρώτα δεν έχει συνεισφέρει σ' αυτό.

Έχει λεχθεί ότι η μουσική είναι μια συμπαντική γλώσσα. Αυτό είναι σωστό από μια σκοπιά. Μπορεί πράγματι να μεταφέρει κανείς μέσω της μουσικής τα συναισθήματά του, εκείνο όμως που πρέπει να προσέχει είναι η μεταφορά αυτή να έχει γενικότερο χαρακτήρα και να μην εξειδικεύει τίποτε.

Η μουσική, διανοητική στη ουσία της, δεν μπορεί να αποκτήσει φυσικές μορφές παρά μόνο με την ποίηση.

Δίχως τη βοήθεια της ποίησης που κρυσταλλοποιεί τις ιδέες της, θα έμενε για πάντα ασαφής και ακαθόριστη. Αυτός είναι ο λόγος που οι δύο αυτές επιστήμες δεν ξεχωρίζονταν κατά την αρχαιότητα. Συνήθως μάλιστα συμπληρώνονταν και από το χορό, δηλαδή την τέχνη εκείνη που με τη μίμηση καθόριζε τις κινήσεις του σώματος. Είναι βέβαιο ότι δεν μπορεί να υπάρξει τέλεια μουσική δίχως την ένωση των τριών αυτών παραγόντων: του λόγου, που προσδιορίζει την ιδέα, της μελωδίας, που μεταφέρει σ' αυτή το αίσθημα και της ρυθμικής κίνησης, που χαρακτηρίζει την έκφρασή της. Είναι εξίσου αλήθεια ότι η μουσική αν διαχωριστεί από την ποίηση και γίνει απλά ορχηστρική απέχει πολύ από όλα τα πλεονεκτήματά της: μοιάζει με μια ψυχή που έχει χάσει το σώμα και δεν έχει πια τα μέσα να κάνει αισθητή την ομορφιά της. Αν δεν την υποστηρίζει ο χορός δεν θα μπορέσει να αποφύγει τη δημιουργία της ανίας που συνοδεύει πάντοτε την αναποφασιστικότητα του πνεύματος. Η τελειότητα της εκτέλεσης ίσως να διεγείρει για μια στιγμή την περιέργεια και να συγκρατήσει την προσοχή, αλλά η προσοχή κουράζεται σύντομα και η περιέργεια, που έχει ανάγκη από συνεχή διέγερση, πέφτει σε ύπνο. Οι συνθέτες και οι μουσικοί προσπαθούν τότε να την αφυπνίσουν αλλά οι αλλόκοτες προσπάθειές τους καταλήγουν να θεωρούνται απεχθείς. Πρέπει λοιπόν κανείς να επιστρέφει στην ποίηση. Ακολούθησε τη συμβουλή που σου έδωσα: μη διαχωρίζεις, αν μπορείς να το αποφύγεις, τρεις αδελφές που αγαπά και βελτιώνει η μια την άλλη. Καλλιέργησε την ποίηση και τη μουσική και αν οι περιστάσεις σε αναγκάζουν να εργαστείς μόνο με όργανα, τότε άρχισε τουλάχιστον να μελετάς τις επιπτώσεις της τέχνης σου πάνω στις μελωδίες όπου η ποίηση έχει

αφήσει τα ανεξίτηλα ίχνη της. Μόνο μ' αυτόν τον τρόπο
θα εκπαιδευτείς στη μελωδία και θα έχεις ένα δικό σου
μουσικό στυλ. Διάβασε πολύ την αρχαία μουσική, μελέ-
τησε τα έργα των μεγάλων συνθετών και των ποιητών,
πήγαινε ν' ακούσεις ρήτορες.

Αναζήτησε, εργάσου, μην αδρανείς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Α. Η ΑΡΜΟΝΙΑ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΟΥΣ ΡΩΜΑΙΟΥΣ

Η απώλεια του βασικού εκείνου μέρους της μουσικής που είναι γνωστό σαν αρμονία, πρέπει να αποδοθεί στις αναρίθμητες επαναστάσεις που πέρασε το ημισφαίριό μας και στο σκοτάδι που κάλυψε τόσο πολύ το πρόσωπο της γης. Είμαστε σίγουροι ότι στους αρχαίους χρόνους η Ινδία και η Κίνα γνώριζαν τα πιο κρυφά της στοιχεία ενώ η Ελλάδα και η Ρώμη τα αγνοούσαν. Όσον αφορά την Ελλάδα και τη Ρώμη αρκεί να ανοίξει κανείς τα βιβλία που μιλούν άμεσα ή έμμεσα για τη μουσική, προκειμένου να διαπιστώσει αυτή την αλήθεια. Ο Πλάτωνας φαίνεται να αναφέρεται στο θέμα αυτό σε αρκετά σημεία των κειμένων του, εκεί όμως που είναι αναμφίβολα σαφής είναι στους «Νόμους», του όπου αφού επικρίνει τους μουσικούς για την κακοποίηση της μουσικής, λέει: «Αν οι Μούσες ενέπνεαν τους συνθέτες αυτούς δεν θα προσέβαλαν την αλήθεια μέχρι του σημείου να προσδίδουν στην αρρενωπότητα και ευγένεια των στίχων μια τόσο θηλυπρεπή και χαμερπή μελωδία... Δεν θα ανακάτευαν τις κραυγές των ζώων και τους ατέλειωτους αμανέδες με τις ανθρώπινες φωνές και τους ήχους των οργάνων ούτε θα προσπαθούσαν να μιμηθούν τόσους άλλους ήχους. Είναι μουσική δίχως έμπνευση που συγχέουν κι αναμιγνύουν όλα αυτά χωρίς γούστο και αρχές. Αξίζουν τον περίγελο εκείνων οι οποίοι, όπως λέει ο Ορφέας, συμμετέχουν στην χάρη της αρμονίας».

Στη συνέχεια αυτής της αυστηρής κριτικής, ο Πλάτωνας επιτίθεται στο άτεχνο παίξιμο του λαγούτου και της

φλογέρας που θεωρεί αποτέλεσμα άγνοιας και άσκοπης επιδεξιμανίας.

Οι Έλληνες δεν ήταν οι μόνοι που γνώριζαν και εφάρμοζαν τις αρχές της αρμονίας. Οι Ρωμαίοι, υιοθετώντας τη μελωδία απ' αυτούς υιοθέτησαν και την αρμονία τους. Γράφει ο Σενέκας: «Δεν βλέπετε από πόσες διαφορετικές φωνές αποτελείται μια χορωδία; Κι όμως, όλοι αυτοί οι διαφορετικοί τόνοι καταλήγουν σ' ένα και μόνο αποτέλεσμα. Υπάρχουν υψηλές, χαμηλές και μέσες φωνές, αρσενικές και θηλυκές φωνές ενωμένες, οι φλογέρες αναμιγνύουν τους τόνους τους κι εντούτοις όλα αυτά ακούγονται ταυτόχρονα, χωρίς κανένα να κυριαρχεί ιδιαίτερα... Στα θέατρά μας, υπάρχουν περισσότεροι μουσικοί από θεατές... Κι όμως, παρά το ότι οι χώροι είναι γεμάτοι τραγουδιστές και εκτελεστές με ποικίλα όργανα, από τόσους διαφορετικούς τόνους προκύπτει μόνο μία γενική μελωδία».

Θα 'πρεπε να είναι κανείς εξαιρετικά ισχυρογνώμων για να μη διακρίνει την αρμονία σ' αυτά τα λόγια. Οι Έλληνες τη γνώριζαν οπωσδήποτε, αλλά από τον αιώνα του Πλάτωνα και μετά άρχισε να διαστρεβλώνεται. Οι Ρωμαίοι, οι οποίοι δεν γνώριζαν τις αρχές της, επέτειναν την κακοποίησή της και σύντομα εξαφανίστηκε μαζί με το ίδιο το σώμα της μουσικής, μέσα στις έντονες πολιτικές θύελλες που σάρωσαν την Αυτοκρατορία και θάφτηκε κάτω από σωρούς σκουπιδιών. Ίσως να γλύτωσαν κάποια λείψανα της μελωδίας, αλλά κι αυτά συνάντησαν την αντίθεση του φανατισμού των πρώτων χριστιανών, οι οποίοι τα θεωρούσαν εμπνεύσεις καταχθόνιων πνευμάτων και ασεβών πλασμάτων, που έπρεπε να χτυπηθούν στη ρίζα τους. Αρκετοί από τους Πατέρες της Εκκλησίας τα καταδίωξαν ανελέητα. Δίχως τις προσπάθειες του Πάπα Γρηγορίου Α', ίσως να είχαμε σήμερα ορισμένα κείμενα για τη φύση της Ελληνικής και Ρωμαϊ-

κής αρμονίας. Δεν επέτρεψε όμως να διατηρηθεί τίποτε από όσα επέζησαν από το ξίφος των βαρβάρων. Μια απόδειξη ότι η καταστροφή της αρμονίας ήταν μέσα στο πνεύμα του Χριστιανισμού, είναι το ότι στην εποχή της Λουθηρανικής Μεταρρύθμισης, οπότε είχε τεθεί το θέμα της αποκατάστασης της Εκκλησίας στην αρχαία αγνότητά της, δηλαδή στη ζοφερή και δεισιδαιμονική ακαμψία από την οποία είχε αρχίσει να απομακρύνεται η καλλιέργεια των γραμμάτων και των τεχνών, ο Καλθίνος, ο φλογερότερος των Μεταρρυθμιστών, απαγόρευε τη μουσική, θεωρώντας την σαν καταχθόνια επιπόηση. Αυτός ήταν ο λόγος που δεν παρουσιαζόταν κανένα θέαμα στη Γενεύη και που για εκατό χρόνια δεν έβλεπε κανείς ούτε ένα μουσικό όργανο στην πόλη.

Β. Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Είναι δύσκολο σήμερα να πούμε γιατί ο Πάπας Γρηγόριος θέλοντας να αποβάλλει δύο νότες από το σύστημά του, προκειμένου να τις προσφέρει στους ψυχαγωγούς των μαζών, επέλεξε την C και την A. Το ίδιο δύσκολο είναι να μάθει κανείς ποιοί ήταν οι λόγοι για τους οποίους συνέθλιψε την υπάτη χορδή B (που είναι ο χαμηλότερος φθόγγος). Θα μπορούσε κανείς να υποπτευθεί ότι όποιες κι αν ήταν οι ιδέες του δεν απείχαν και πολύ από κείνες του Αγίου Αμβρόσιου όταν αυτός επέφερε μεγάλη σύγχυση στις νότες. Η κοινή τους πρόθεση ήταν πάντα να αλλοιωθεί το ελληνικό σύστημα και να παραδοθεί στη λησμονιά. Η επιτυχία τους σ' αυτό το στόχο ήταν αρχικά πλήρης: για περισσότερο από δέκα αιώνες οι άνθρωποι χρησιμοποιούσαν τις δικές τους νότες. Η κοσμική μουσική, που θεωρήθηκε σαν ιερόσυλη, αποκλείστηκε. Οι νότες που είχαν επιτραπεί στη μουσική του κοινού εγκαταλείφθηκαν ή διαστρεβλώθηκαν. Μόνο στην αρχή του ενδέκατου αιώνα, ο Γκουίντο ντ' Αρέτζο τόλμησε να κάνει ορισμένες προσπάθειες, χρησιμοποιώντας κι αυτός τη δικαιολογία ότι είχε περιοριστεί αυστηρά σε όσα ήσαν αναγκαία για την Εκκλησία και για τη μόρφωση των παιδιών.

Ο Γκουίντο ντ' Αρέτζο, που είναι επίσης γνωστός και με το όνομα Γκυ Αρετίνο, προσέφερε δύο πολύ σημαντικές υπηρεσίες στην επιστήμη: πρώτον, επινόησε ή τελειοποίησε τα σημεία που εξυπηρετούν σήμερα σαν μουσικές νότες και, δεύτερον, τα ονομάτισε. Έτσι

διευκόλυνε την αναγέννηση της αρμονίας και της έδωσε καινούργια ανάπτυξη, όπως επίσης διευκόλυνε και έκανε προσιότερη τη μελωδία. Η αρμονία ονομάστηκε αρχικά «αντίστιξη», επειδή τα σημεία που την προσδιόριζαν γράφονταν το ένα πάνω ή κάτω από το άλλο. Ακόμη όμως και σ' αυτή την ταπεινή μορφή της δυσaráεστησε το ιερό Κολλέγιο. Έτσι, το 1316, ο Πάπας Ιωάννης XXII απαγόρευσε με διάταγμα τη χρησιμοποίησή τους στους ύμνους της Εκκλησίας. Αλλά και το κοινωνικό κατεστημένο δεν ήταν λιγότερο επιεικές. Παρά το ότι ο Λουδοβίκος ΙΧ είχε δώσει την άδεια για τη δημιουργία μιας Ακαδημίας Μουσικής, το Κοινοβούλιο των Παρισίων την έκλεισε με τη δικαιολογία ότι οι μουσικοί δεν ακολουθούσαν αυστηρά τους εκκλησιαστικούς κανόνες.

Όσον αφορά τις ονομασίες που έδωσε ο Γκουίντο ντ' Αρέτζο στις νότες, αυτές προέκυψαν από τις πρώτες συλλαβές των στίχων ενός ύμνου προς τον Άγιο Ιωάννη, περιορίστηκε όμως στις πρώτες έξι: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La και δεν τόλμησε να ονοματίσει την έβδομη «Sa», γιατί εντολές «άνωθεν» τον εμπόδισαν. Κάτι το εκπληκτικό που δεν μπορεί να θεωρηθεί αποτέλεσμα τύχης είναι ότι η βασική αυτή νότα υπήρξε για πέντε αιώνες χωρίς ονόμα — ενώ όλες οι άλλες είχαν — παρά τις δυσκολίες που προέκυπταν λέγοντας Mi, Fa, τη στιγμή που θα ήταν απλούστερο να λέει κανείς Sa, Ut. Μόλις κατά το 1650 εισήχθηκε η συλλαβή Sa ή Si στην κλίμακα, όπου τόσο πολύ χρειαζόταν. Ο Φουρετιέρ λέει ότι κάποιος μουσικός, ονόματι Λεμέτρ την πρότεινε συνεχώς επί τριάντα χρόνια, αλλά αντιμετώπισε τόσες δυσκολίες ώστε πέθανε δίχως να καταφέρει να την κάνει αποδεκτή και μόνο μετά το θάνατό του δικαιώθηκε. Ο συγγραφέας από τον οποίο πήρα αυτή την πληροφορία, βλέποντας ένα τόσο απλό πράγμα να αντιμετωπίζει τόσες δυσκολίες, δεν μπόρεσε παρά να σκεφτεί ότι έπρεπε ασφαλώς να

υπήρχαν μεγάλα συμφέροντα πίσω απ' αυτή τη αντίθεση. Αυτό είναι σίγουρο και θα μπορούσε κανείς να υποπτευθεί, τώρα που είναι γνωστή η επίδραση αυτής της νότας στο μουσικό σύστημα, πόσο σημαντική ήταν η συγκάλυψή της. Για τις λοιπές νότες, δεν ήταν οι μουσικοί που έφταιγαν αλλά οι υψηλά ιστάμενοι του κλήρου, οι οποίοι έχοντας καθιερώσει τους νόμους αυτούς σε μια εποχή σκοταδιού, είχαν την αρμοδιότητα να αποφασίσουν αν ήρθε ο καιρός να τους τροποποιήσουν ή όχι. Το ανώτατο όμως ιερατείο έβρισκε πως έπρεπε να παραμείνουν στο σκοτάδι παρά το ότι ο κόσμος άρχιζε να φωτίζεται.

Τι συνέβη λοιπόν στη συνέχεια; Συνέβη αυτό που έπρεπε φυσιολογικά να συμβεί. Η ιερή μουσική, που είχε καταντήσει στείρα και δίχως ομορφιά, εγκαταλείφθηκε και άρχισε να προβάλλει η κοσμική μουσική, που είχε ξεφύγει από τις αλυσίδες της και είχε γίνει γενικότερα αποδεκτή.

Ο ρυθμός — εντελώς άγνωστος στην παλιά μουσική — ήταν αυτό που συνεισέφερε πιο πολύ στην επιτυχία αυτής της μουσικής, με την ονομασία του «μέτρου». Ο Ζαν ντε Μουρί ήταν αυτός που ανέπτυξε την αξιοθαύμαστη αυτή επινόηση, η οποία έδινε σε κάθε νότα μια σχετική διάρκεια, που απεικονιζόταν με ορισμένα σημεία (σύμβολα) πάνω στο χαρτί. Οι Αρχαίοι γνώριζαν ασφαλώς το μουσικό ρυθμό, οι δε Τρουβαδούροι είχαν ένα είδος μέτρου στη μουσική τους, κανένας όμως δεν είχε ανακαλύψει έναν τόσο απλό, αλλά στην ουσία τόσο δύσκολο, τρόπο καθορισμού του ρυθμού αυτού ή μέτρου με την καταγραφή σημείων. Η επινόηση αυτή, που σωστά χαρακτηρίστηκε αξιοθαύμαστη, πρέπει να δίνει στη μουσική μας μια αδιαφιλονίκητη υπεροχή έναντι της μουσικής άλλων λαών, όσο βέβαια το σύστημά της, βασισμένο σε αληθινές αρχές, χρησιμοποιεί σωστές μόνο νότες.

Στο μεταξύ, οι επινοήσεις του Γκουίντο ντ' Αρέτζο και του Ζαν ντε Μουρί, έδωσαν μια μεγάλη ώθηση στη μουσική του μέσου ανθρώπου. Σύντομα οι νότες του συστήματος επεκτάθηκαν και κάλυψαν τέσσερις οκτάβες και τελικά ανακάλυψαν το ανερχόμενο χρωματικό γένος με τη χρησιμοποίηση της δίεσης που μεταχειρίζονταν σαν μουσικό σύμβολο (η ύφεση ήταν ήδη σε χρήση σαν σημείο του ανερχόμενου χρωματικού γένους). Η αρμονία, σαν κάτι το ξεχωριστό από την αντίστιξη, έφτασε σε επίπεδο τελειότητας και η Ιταλία, η Ισπανία και η Γαλλία γέμισαν από θέατρα στα οποία η δραματική μουσική σημείωσε γρήγορα εκπληκτική πρόοδο.

Γ. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΦΟΙΝΙΚΩΝ

Η μουσική των Φοινίκων, ήταν χωρισμένη σε πολλούς κλάδους και αποτελούσε τόσα ανεξάρτητα συστήματα όσες ήταν και οι φυλές που υπήρχαν ανάμεσά τους — οι οποίες έδιναν και την ονομασία των ειδών της μουσικής που προτιμούσαν. Έτσι προέκυψε ο Λύδιος, ο Φρυγικός, ο Δωρικός και ο Ιωνικός. Ο καθένας είχε το δικό του χαρακτήρα. Απ' όλους αυτούς, εκείνος που φαίνεται πως υπήρξε ο γενικότερα αποδεκτός στη Φοινίκη ήταν ο ονομαζόμενος «κοινός» γνωστός στην Ελλάδα σαν Λοκρικός. Η βασική χορδή του ήταν η Α, που κυριαρχούσε στο Φοινικικό μουσικό σύστημα, πρώτα στην υψηλή θέση και ύστερα στη χαμηλή θέση των φθόγγων. Επειδή η χορδή αυτή συσχετιζόταν με τη Σελήνη, η οποία είχε εξέχουσα θέση ανάμεσα στους θεούς των Αμαζονίων, έδωσαν στον τρόπο της το όνομα Λιν, που σημαίνει άστρο της νύχτας και, κατά το έθιμο εκείνων των εποχών, το μυθοποίησαν σε έναν σπουδαίο μουσικό, τον οποίο θεωρούσαν δάσκαλο της μουσικής του Ηρακλή. Ο Ηρόδοτος πάντως υποστηρίζει ότι αφορούσε ένα είδος τραγουδιού που χρησιμοποιούσαν στην Αίγυπτο και το οποίο μέσω της Φοινίκης πέρασε στην Ευρώπη. Το είδος αυτό, το οποίο αποκαλεί Λινό, είχε έναν λυπημένο και μελαγχολικό χαρακτήρα. Αυτό ταιριάζει πολύ με την ιδέα που έχουν οι σύγχρονοι Κινέζοι για το φοινικικό αυτό τρόπο του οποίου την τονικότητα Α, ονομάζουν «Χουζί» δηλαδή «Δυτικό θρήνο».

Όταν οι Βοσκοί διαμέλισαν την Ινδική Αυτοκρατορία και δημιούργησαν τους διάφορους λαούς από τους οποίους προέκυψε το φοινικικό έθνος, φαίνεται ότι

προτίμησαν να καθορίζουν τους επτά διατονικούς φθόγγους του μουσικού τους συστήματος με τα επτά φωνήεντα της αλφαβήτου τους, μ' έναν τέτοιο τρόπο που το πρώτο απ' αυτά τα φωνήεντα, το «άλφα» ή Α, αφορούσε την Κυπριακή αρχή F — την οποία θεωρούσαν σαν πρώτη — το δε τελευταίο, το «αιν» ή «ωμέγα» των Ελλήνων (και δικό μας «ου») αφορούσε την Κρόνια αρχή Β την οποία θεωρούσαν ως έσχατη. Θα μπορούσε κανείς να πιστέψει ότι φυσική συνέπεια αυτού του τρόπου σημείωσης των δύο μουσικών χορδών ήταν το περίφημο «Εγώ είμαι το Άλφα και το Ωμέγα», που υπάρχει σαν ρήση του Υπέρτατου Όντος και δηλώνει την παντοδυναμία και την αιωνιότητά του.

Πάντως, είτε επειδή οι Φοινίκες είχαν δύο μεθόδους σημείωσης των τόνων, είτε επειδή τους θεωρούσαν σαν μια διαδοχή με αρμονικά μεσοδιαστήματα Β, Ε, Α, Δ, Γ, C, F ή διατονικά Β, C, D, E, F, G, Α, είτε τέλος, επειδή προκλήθηκαν από το χρόνο ή τις πολιτικοθρησκευτικές επαναστάσεις διαφοροποιήσεις στον τρόπο σημείωσης, είναι σαφές ότι η χορδή Α, αφιερωμένη στη Σελήνη, σημειωνόταν με το φωνήεν Α. Έτσι ολόκληρη η κλίμακα που τραγουδιόταν από πάνω προς τα κάτω, γραφόταν με τα επτά φοινικικά φωνήεντα που είναι άγνωστα σήμερα. Προχωρώντας δε από πάνω προς τα κάτω προχωρούσε κι από τα δεξιά στα αριστερά, αντί από κάτω προς τα πάνω κι από τα αριστερά στα δεξιά. Οι Βοσκοί, φεύγοντας από την Ινδική Αυτοκρατορία, υιοθέτησαν αυτή τη μέθοδο την οποία μετέφεραν και σ' εκείνους που είχαν άμεση ή έμμεση εξάρτηση απ' αυτούς. Οι Αιγύπτιοι, οι Άραβες, οι Ασσύριοι, οι Έλληνες και οι Ετρούσκοι τη δέχτηκαν και τη διατήρησαν, άλλοι λιγότερο κι άλλοι περισσότερο, ανάλογα με τις περιστάσεις. Οι Άραβες και όλοι όσοι αποδέχτηκαν το ζυγό του Ισλάμ, την ακολουθούν ακόμη και σήμερα.

Δ. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΑΙΓΥΠΤΙΩΝ

Αν πρέπει να πιστέψουμε ορισμένους συγγραφείς, τα ντοκουμέντα των οποίων αξίζουν σοβαρή μελέτη, οι Αιγύπτιοι δανείστηκαν το μουσικό τους σύστημα από τους Φοίνικες. Αυτό μπορεί κανείς να το συμπεράνει από μια πινακίδα του Δημήτριου Φαληρέα από την οποία προκύπτει ότι τα επτά φωνήεντα των ανατολικών γλωσσών εξυπηρέτησαν τους λαούς αυτούς σαν μουσικοί χαρακτήρες κι ακόμη σαν νότες για σολφέζ. Επιγραφές που ανακαλύφθηκαν στην Αίγυπτο και τη Φοινίκη περιέχουν μουσικές επικλήσεις προς τους επτά πλανήτες. Ο κάθε πλανήτης δηλώνεται με μια λέξη που αποτελείται από επτά φωνήεντα και αρχίζει με το φωνήεν που είναι αφιερωμένο στο συγκεκριμένο αυτόν πλανήτη. Οι επικλήσεις αυτές που συνθέτουν τους επτά διατονικούς φθόγγους, είναι πολύτιμες γιατί αποδεικνύουν την ύπαρξη αυτών των φθόγγων και την εφαρμογή τους κατά την απώτατη αρχαιότητα.

Οι ιερείς της Αίγυπτου, λέει κάποιος αρχαίος συγγραφέας, υμνούσαν τους θεούς προφέροντας τα επτά φωνήεντα. Γι' αυτούς ο ήχος αυτός αντικαθιστούσε με την αρμονία του τον ήχο του αυλού και της λύρας.

Ακόμη κι όταν οι Αιγύπτιοι αποτίναξαν το ζυγό των Βοσκών Βασιλέων δεν φαίνεται να εγκατέλειψαν αυτόν τον τρόπο γραφής και εκτέλεσης της μουσικής. Όπως γνωρίζουμε, ο λαός αυτός απεχθανόταν κάθε είδος νεωτερισμού. Ακόμη και οι αλλαγές που έγιναν στη διακυβέρνηση δεν άσκησαν παρά ελάχιστες επιδράσεις

στη μορφή του μουσικού συστήματος. Οι άνθρωποι είχαν συνηθίσει ορισμένα τραγούδια και ήταν επικίνδυνο να προσπαθήσει κανείς να τους τα πάρει.

Ο φοινικικός τρόπος που ονομάστηκε Λιν είχε στην Αίγυπτο την ονομασία «μανέχ», ένα επίθετο που αφορούσε τη Σελήνη και σχετίζεται με το σεληνιακό μήνα. Ο Αθηναίος αναφέρει ότι συνηθιζόταν να συνοδεύουν τα γαμήλια τραγούδια με ένα όργανο που ονομαζόταν «μον-αουλέ», που στα αιγυπτιακά σημαίνει «αυλός» σύμφωνα με το σεληνιακό τρόπο.

Πρέπει να πούμε ακόμη ότι οι Αιγύπτιοι ιερείς διατηρούσαν την ανάμνηση κοινωνικών αναταραχών, οι οποίες εκτός από τη φθορά της γης, έφεραν στη χώρα και μια μακρόχρονη σκλαβιά. Για να μη γίνει κακή χρήση των γνώσεων που κατείχαν, τις έθαψαν στις μυστικές αρχές του ιερατείου και παρουσίαζαν μόνο ορισμένα σύμβολα τα οποία μπορούσαν βέβαια να προκαλέσουν την περιέργεια αλλά δεν ήταν ποτέ τόσο σαφή ώστε να γίνονται κατανοητά — παρά μόνο ύστερα από δύσκολες μυσήσεις.

Έτσι, οι αρχές της μουσικής, όπως κι εκείνες όλων των άλλων επιστημών φυλάχτηκαν προσεκτικά στα ιερά της Αίγυπτου. Εκεί ήταν που ο Ορφέας τις έμαθε απ' αυτόν δε τις πήρε ο Πυθαγόρας.

Ελάχιστα στοιχεία για τη μουσική των Αιγυπτίων έχουμε στη διάθεσή μας. Ένα απ' αυτά κατόρθωσε ο εμβριθής Μπυρέτ να αποκωδικοποιήσει από την ελληνική σημειογραφία. Αποδίδει τα λόγια σε κάποιον ποιητή ονόματι Διονύσιο Ίαμβο, ο οποίος ήταν σύγχρονος του Αριστοτέλη. Είναι δύσκολο όμως να υποθέσει κανείς ότι ένας άσημος ποιητής μπορούσε ποτέ να συνθέσει μια τόσο όμορφη μελωδία, η οποία ανταποκρίνεται τόσο πολύ στην ιδέα που μας έχουν δώσει οι Αρχαίοι για τα ιερά άσματα των Αιγυπτίων.

Το αρχαίο αυτό κομμάτι είναι στον ηλιακό τρόπο, δηλαδή στη φυσική βαθμίδα, στη χορδή Ε.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Ορφέας και ο Πυθαγόρας υιοθέτησαν το μουσικό σύστημα της Αιγύπτου και το πλούτισαν με πολλές βελτιώσεις.

Ε. ΤΟ ΣΧΙΣΜΑ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ

Έχω ήδη αναφερθεί στη μοναδική αιτία που προκάλεσε αναταραχή στην αρμονία που βασίλευε στη μεγαλύτερη και πιο υπέροχη αυτοκρατορία της γης και δεν χρειάζεται να επανέλθω στις ίδιες λεπτομέρειες. Πρέπει όμως να υπογραμμίσω ότι η πηγή αυτής της αιτίας — το πιστεύετε άραγε; — βρισκόταν στη μουσική. Για να κατανοηθεί αυτό πρέπει να απομακρυνθούμε για λίγο από τις προκαταλήψεις της νιότης μας και να αντιληφθούμε σε βάθος αυτό που είπαν ο Πυθαγόρας, ο Ζωροάστρης, ο Κουνγκ-Φου-Τζου, ο Πλάτων και όλοι οι σοφοί της αρχαιότητας: ότι δηλαδή η μουσική είναι επιστήμη συμπαντική, μια επιστήμη χωρίς την οποία δεν μπορεί κανείς να διεισδύσει στην εσώτατη ουσία των πάντων. Η επιστήμη όμως αυτή υπήρξε απλά και μόνο το πρόσχημα για την κατάρρευση που επακολούθησε. Η αληθινή αιτία ήταν η φύση του ανθρώπου, η οποία δεν τον αφήνει στάσιμο ούτε για μια στιγμή. Από τη στιγμή που αρχίζει να λειτουργεί η διάνοιά του, δεν υπάρχει ανάπαυση· οι βαθιές αλήθειες τον συγκινούν έστω και ασυνείδητα· έχει την εντύπωση ότι δεν βρίσκεται στον κατάλληλο τόπο και ότι πρέπει να τον ανακαλύψει. Σύντομα οι άνθρωποι της διάνοησης καταλήγουν στο να θέλουν να θρουν την αιτία για όλα τα πράγματα κι επειδή στην έρευνά τους εμπίπτει ολόκληρο το σύμπαν, καταλαβαίνει κανείς πόσα έχουν να κάνουν, αλλά και πόσες δυνατότητες υπάρχουν για να πλανηθούν.

Έχω ήδη πει ότι κατά την εποχή που οι Κέλτες κατάκτησαν τις Ινδίες, θρήκαν εκεί ένα πλήρες σύστημα φυσικών και μεταφυσικών επιστημών. Όπως φαίνεται, η Ατλάντεια Κοσμολογία που ίσχυε τότε πίστευε σε μια απόλυτη Ενότητα των πάντων και στην εκδήλωση των πάντων από μια και μόνο αρχή. Η αρχή αυτή ονομαζόταν Ισθάρα και ήταν καθαρά πνευματική. Δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι το δόγμα αυτό έχει μεγάλα πλεονεκτήματα, πρέπει όμως και να συμφωνήσει ότι εμπεριέχει ορισμένες δυσκολίες, ιδίως όταν οι άνθρωποι στους οποίους δίδεται δεν είναι ακόμη έτοιμοι να το δεχτούν. Για να παραμείνει το δόγμα της απόλυτης Ενότητας πνευματικό και να μην οδηγήσει τους ανθρώπους που το έχουν σαν θρησκεία τους σε έναν εξευτελιστικό υλισμό κι ανθρωπομορφισμό, είναι ανάγκη να φωτιστούν οι άνθρωποι αυτοί ώστε να σκέφτονται σωστά — ή να μείνουν στο σκοτάδι ώστε να μην τους απασχολεί καθόλου. Αν έχουμε να κάνουμε με μισοφωτισμένες διάνοιες, με διάνοιες που δεν μπορούν να διακρίνουν τα λάθη, τότε η διαστρέβλωση έρχεται σαν κάτι το αναπόφευκτο· οι άνθρωποι θα γίνουν αθεϊστές ή θα αλλάξουν δόγμα.

Εφόσον έχει αποδειχτεί ότι οι Άτλαντες πίστευαν σ' αυτό το δόγμα της μιας και μόνο αρχής και ότι η αρχή αυτή λειτουργούσε τότε αρμονικά στη ζωή τους, δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί να πιστέψει ότι είχαν φτάσει στον κολοφώνα της κοινωνικής προόδου. Η αυτοκρατορία τους είχε αγκαλιάσει ολόκληρη τη γη. Αφού όμως εξέπεμψαν τις φωτεινές τους ακτίνες, το φως τους άρχισε να ξεθωριάζει όταν οι Κέλτες τους κατάκτησαν. Οι Ινδοί, που τους διαδέχτηκαν σ' ένα άλλο μέρος της γης, παρά το ότι ήταν οι πιο μορφωμένοι μαθητές τους, απείχαν πολύ απ' το να κατέχουν τις ίδιες δυνάμεις. Η κοινωνία τους λειτούργησε χάρη στην ώθηση που είχαν

δεχτεί αλλά ήδη είχαν εξαντληθεί και οι δυνάμεις που τους έδιναν ζωή δεν ανανεώνονταν πια.

Αυτή ήταν η κατάσταση που επικρατούσε αρκετούς αιώνες πριν από τον ερχομό του Ραμ. Είναι προφανές ότι αν αυτός ο θεοκράτης δεν είχε βρει την αυτοκρατορία της Ατλαντίδας σε παρακμή δεν θα ήταν καθόλου εύκολο να την οικειοποιηθεί. Όπως λοιπόν είπα, υιοθέτησε τη θεϊκή Ενότητα στην οποία πρόσθεσε τη λατρεία των προγόνων και έδωσε στο λαό του όλες τις επιστήμες που βασίζονται σε μια και μόνο αρχή.

Ύστερα όμως από κάποια χρονική περίοδο, ένας από τους ηγεμόνες, εξετάζοντας το μουσικό σύστημα Μπαράτα, που όπως πίστευαν βασιζόταν σε μια και μόνο αρχή, παρατήρησε ότι δεν ήταν έτσι και ότι ήταν αναγκαίο να δεχτούν δύο αρχές για τη δημιουργία των τόνων.

Εκείνο που έκανε τη μουσική να θεωρείται μια τόσο σπουδαία επιστήμη από τους Αρχαίους, ήταν η ιδιότητα, που πίστευαν ότι είχε, να αποτελεί ένα εύκολο πέρασμα από το φυσικό στο διανοητικό επίπεδο — πράγμα που τους έκανε να θεωρούν ότι ήταν εφικτό το πέρασμα από το γνωστό στο άγνωστο. Η μουσική λοιπόν ήταν στα χέρια τους ένα είδος μέτρου που εφάρμοζαν σε πνευματικά θέματα.

Όταν η ανακάλυψη αυτή του ηγεμόνα έγινε γνωστή σ' ολόκληρη την Ευρώπη, οι μορφωμένοι της εποχής εκείνης δεν δίστασαν να την υιοθετήσουν και να τη χρησιμοποιήσουν — όπως το συνήθιζαν — για να εξηγήσουν τους κοσμογονικούς νόμους του Σύμπαντος. Σύμφωνα διαπίστωσαν με κατάπληξη πως αυτό που θεωρούσαν σαν προϊόν μιας απόλυτης Ενότητας ήταν προϊόν συνδυασμένης Δυαδικότητας. Αποτέλεσμα αυτής της θεώρησης ήταν η αποδοχή της άποψης ότι το Σύμπαν προέρχεται από δύο αρχές, μια αρσενική και μια θηλυκή.

Το σύστημα αυτό, του οποίου η απλότητα ήταν αρχικά ελκυστική, υιοθετήθηκε γενικά απ' όλους κι έτσι βρίσκει πλέον κανείς στους περισσότερους λαούς τις δύο αυτές αρχές κάτω από ένα πλήθος ονομάτων.